

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

PRÁCE VLADIMÍRA PÁRALA Z OBDOBÍ TZV.
NORMALIZACE

VLADIMÍR PÁRAL'S WORKS FROM THE NORMALIZATION PERIOD

Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Josef Peterka, CSc.

Autor bakalářské práce: Kristýna Galvoňová

Aubrechtové 30, Praha-Záběhllice

Obor studia: B ČJ-ZSV (prezenční)

Rok odevzdání práce: 2013

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury.

Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze bakalářské práce je identická s její tištěnou podobou.

Praha, 10. května 2013

.....
Kristýna Galvoňová

Obsah

0. Úvod.....	4
1. Zrod páralovštiny (z ducha kritické teorie).....	7
2. Motivická analýza.....	10
2.1 Sexualita.....	10
2.1.1 Černý cyklus.....	10
2.1.2 Bílý cyklus.....	13
2.2 Práce.....	15
2.2.1 Černý cyklus.....	16
2.2.2 Bílý cyklus.....	20
3. Adaptační strategie.....	23
3.1 Parodizace.....	26
3.2 Politizace.....	28
3.3 Přenos neplatné informace.....	31
3.4 Převýchova.....	32
4. Muka obraznosti jako vyústění	
páralovštiny.....	35
Závěr.....	42
Použité prameny.....	44
Resumé.....	46
Resumé.....	47
Klíčová slova.....	48

Úvodem

Tvorbou Vladimíra Párala ze 70. let – a potažmo tzv. normalizačního období – se v této práci chceme zabývat jakožto specifickým příkladem modifikace autorské poetiky pod vlivem změny politického režimu, resp. společensko-kulturního klimatu. Párala považujeme za vhodný modelový příklad ke studiu této problematiky. Jedná se totiž o autora, který v době nastolení normalizačního režimu za sebou měl pětiletou (ovšem velmi plodnou) spisovatelskou praxi, byl vyzrálým prozaikem s vyhraněnou autorskou poetikou (působivost a vliv Páralova stylu nám koneckonců může doložit dobová popularita jeho „technologického stylu psaní“ nebo vznik tzv. severočeské literární školy, jejíž autoři se více či méně hlásili k Páralovi jakožto hlavnímu inspirátorovi) a v neposlední řadě – Páral se již od počátku své tvorby těšil nesmírnému literárnímu renomé mezi kritiky i v nejširších čtenářských kruzích.

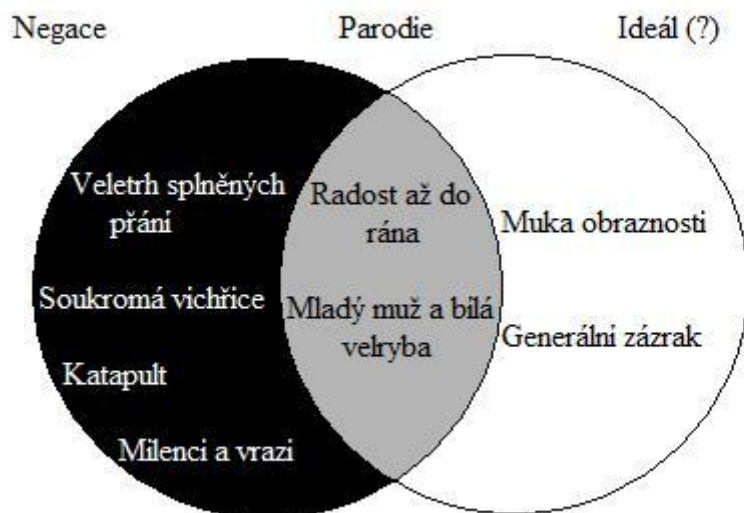
V této práci se zabýváme tzv. bílou pentalogií, tedy cyklem autorových děl z let 1971-1980. Zdá se, že klíčovou – a dodnes nevyřešenou – je otázka, zda byl bílý skutečně cyklus „*opatrnou až triviální prózou psanou pod vlivem režimu*“¹. Autorova cesta od černého cyklu k bílému je nezdáníka prezentována jako sestup z výšin sžíravé satiry k dobově konjunkturálním, pokleslým dílům postavených „*mimo zájem náročných čtenářů i literárních historiků*“². Vedle zhodnocení specifik bílého cyklu se tedy v následujících řádcích chceme pokusit i o prozkoumání legitimacy podobných interpretací. Domníváme se však, že vzhledem k evidentní návaznosti obou cyklů (autor sám koneckonců často zdůrazňuje jejich dialektickou jednotu) je třeba interpretovat motivy a témata bílého cyklu na pozadí cyklu černého, proto věnujeme pozornost i starším Páralovým dílům.

Práce je rozdělena do tří částí. První část je věnována analýze a komparaci páralovských leitmotivů. Jejich srovnáním ukazujeme na diskrepance mezi černým a bílým cyklem a snažíme se ukázat na motivaci těchto změn. Druhá část je věnována strategiím „kontroverzních“ románů *Mladý muž a bílá velryba* a *Radost až do rána*, jejichž cílem bylo podle našeho názoru podat obžalobu normalizačního éthosu (byť poněkud nešťastným způsobem, který ve finále patrně vedl i k „ideologizujícím“ dezinterpretacím). V poslední části prostřednictvím analýzy poetiky postav interpretujeme Muka obraznosti, poslední díl bílého cyklu, jako nejvlastnější vyjádření autorova vidění světa a jeho osobní axiologie.

¹ http://cs.wikipedia.org/wiki/Vladim%C3%ADr_P%C3%A1ral. Z tohoto „pochybného“ zdroje citujeme záměrně – domníváme se, že svou povahou pěkně rezonuje s dnešním obecným povědomím o Páralově díle.

² KOSKOVÁ, H.: *Hledání ztracené generace*. s. 155

Vzhledem k našemu způsobu interpretace, diferencované koncepci románů bílého cyklu – a k usnadnění terminologických záležitostí – navrhujeme toto „pracovní“ schéma románů černého a bílého cyklu:



Abychom se vyhnuli terminologickým obšírnostem, budeme tedy referovat o *Mladém muži a Radosti* jako o šedých románech, o *Mukách a Zázraku* jako o románech bílých.

Vzhledem k povaze naší otázky se zde nezabýváme autorovými sci-fi romány z 80. let, přestože jejich publikování spadá do období normalizace. Domníváme se, že jejich specifický žánrový kód i autorova (nepříliš šťastná) snaha sladit „exotický“ žánr s morálním posláním znemožňuje interpretovat tato díla v kontextu ústřední Páralovy otázky. Mimo naši pozornost stojí – z podobných důvodů – i román *Profesionální žena*, který vnímáme jako výraz jisté autorské krize a tvůrčí bezradnosti v pookupačním období.

Hlavním interpretačním klíčem páralovských idejí nám jsou práce autorů tzv. kritické teorie frankfurtské školy. Ústředním problémem těchto prací je, stručně řečeno, kritika moderní industriální společnosti založené na éthosu racionality a pokroku – který je ovšem přímo úměrný míře zotročení a odlidštění člověka. Tento – snad poněkud atypický – krok je výrazem našeho přesvědčení, že navzdory reflexi politického klimatu či aktuálních problémů doby zůstává Páralovo dílo primárně výpovědí o mechanismech fungování moderního světa a zejména nelehkého postavení člověka v něm; o mechanismech odlidštění a odcizení; o nepřímé úměře mezi vědecko-technickým i

intelektuálním pokrokem a kontaktem člověka s jeho přirozeností. V tom také spatřujeme největší přínos autorovy tvorby a její nadčasovost, pro níž by Páralovo dílo nemělo zapadnout.

1. Zrod páralovštiny (z ducha kritické teorie)

Jedním z konstitutivních faktorů páralovské monotematickosti (přinejmenším mluvíme-li o černém a bílém cyklu) je autorova ústřední otázka: Co brání člověku v prožití autentického, naplněného života? Jak jsme předeslali v úvodu, Páralův zájem o situaci individua v moderním světě, o mechanismy „odlidštění“ (a ostatně i autorem často zdůrazňovaný postulát štěstí jako původního stavu člověka) i autorovo řešení problému jej sbližují s ideovými východisky kritické teorie frankfurtské školy. Prostřednictvím idejí autorů náležejících k této skupině budeme interpretovat Páralovo dílo, v rámci větší srozumitelnosti tedy pojďme stručně shrnout některé teze, s nimiž budeme operovat při výkladu.

Jedním z nejvýraznějších inspiračních zdrojů kritické teorie je psychoanalýza – zejména Freudova teze, že civilizace je založena na neustálém potlačování lidských pudů. Touto problematikou se zabývá zejm. Herbert Marcuse v díle *Eros a civilizace* (které bylo jedním z nejvýraznějších děl proudu tzv. filozofie psychoanalýzy).

Freud postuluje jako základní ontogenetický i fylogenetický princip vývoje (člověka i lidstva) přechod od principu slasti k principu reality. Člověk se rodí jako biologická, pudová bytost, ale v průběhu socializace (jejímž cílem v zásadě je potlačit značnou část instinktivně-pudové přirozenosti) se stává kultivovaným, *civilizovaným* člověkem. Podobným procesem prošlo i lidstvo jako celek na cestě od prvobytně pospolné společnosti k civilizaci. „*Dějiny člověka jsou podle Freuda dějinami jeho represe. (...) Omezení je ovšem nezbytným předpokladem pro pokrok. Kdyby byly základní instinkty člověka ponechány volnému výkonu toho, o co přirozeně usilují, bylo by to neslučitelné s jakoukoli trvalou asociací a záchovou*“³. Podle Freuda je počátkem civilizace odřeknutí se prvního a základního lidského cíle, tedy uspokojení všech potřeb. Lidské potřeby však vlivem sociální regulace nemizí, nýbrž se mění jejich charakter:

³ MARCUSE, H.: *Eros a civilizace*. s. 63 [včetně tabulky na násl. straně.]

Od (princip slasti)	k (princip reality)
Bezprostřední uspokojení	Pozdržené uspokojení
Libost	Omezení libosti
Radost (hra)	Dřina (práce)
Receptivnost	Produktivnost
Nepřítomnost represe	Bezpečnost

K přechodu od principu slasti k principu reality dojde v situaci, kdy člověk řízený nevědomým principem slasti a *“mentální aktivitou odsunující veškerou činnost, jež by působila v opačném směru, ve směru nelibosti, strádání, bolesti”* narazí na společenské instituce, jež principu slasti odporují, a člověk tak dochází k traumatizujícímu poznání, že plné uspokojení jeho potřeb je nemožné. Tak se na místo principu slasti dostává princip reality: člověk se učí vzdávat okamžitých a nejistých ve prospěch radostí kontrolovaných, odložených a jistých. I s rozvojem principu reality však v člověku zůstává jedno reziduum principu slasti, a tím je fantazie. Fantazie – jejímž prostřednictvím je člověk schopen přetvářet realitu – je jedinou dimenzí lidské mentality, která člověku umožňuje kontakt s jeho lidskostí; s tím, co moderní civilizace ve jménu pokroku v člověku potlačuje. *“Freud klade důraz na skutečnost, že fantazie, imaginace v sobě uchovává pravdu, neslučitelnou v dané situaci s racionalitou (...) Fantazie uchovává proti této rozumné formě poznání, v odporu vůči ní, nárok na integrální spojení člověka a přírody, jež jsou racionálně potlačovány”*⁵. Z toho pramení Freudovo vysoké hodnocení fantazie a umělecké či tvůrčí činnosti jakožto aktivit, které jsou umožněny teprve imaginací. Jak uvidíme, tato myšlenka hraje mimořádně důležitou úlohu i v Páralově díle.

V ohnisku analýzy kritické teorie je moderní industriální společnost – společnost, která se zformovala v západních demokraciích po průmyslové revoluci. Tato společnost je nesena éthosem racionality. Za počátek éthosu racionality lze považovat osvícenství s jeho snahou *„zbavit lidi strachu a učinit z nich pány“*⁶. Osvícenství vychází z faktu, že lidskému štěstí a svobodnému rozvoji brání strach (z nadpřirozených bytostí nebo bohů – jak se nám ukazuje ve starověkých mýtech - a posléze z přírody). Tento strach je možno odstranit jen

⁴ MARCUSE, H.: Eros a civilizace. s. 64

⁵ ibid., s. 65

důkladnou analýzou a rozumovým poznáním, tedy odkouzlením světa: odkouzlení světa je vymýcením mytické, magické, zkrátka iracionální povahy světa i věcí – a následné přizpůsobení těchto entit pragmatickým lidským potřebám. Osvícenský kult Vědy a Rozumu sice přináší své pozitivní výsledky v oblasti vědy a výzkumu (ve svých důsledcích je koneckonců jedním z hlavních impulsů průmyslové revoluce), ale paralelně s odkouzlením světa probíhá i proces odlidštění člověka. Snahou podřídít vše normám, kategoriím a pravidlům mizí i lidský common sense (coś jako „zdravý selský rozum“ – rozum společný všem lidem). „Vše, co se tomuto postupu nepodřídí, je považováno za podezřelé. Tendence veškeré společenské praktiky vysvětlit a zbavit je mytologického či rituálního pozadí, vedlo ale ke společenskému odcizení, které popisoval později např. Marx. (...) Tím, jak je příroda postupně demaskována, roste míra kontroly nad lidmi. Osvícenství a racionální pokrok jsou dnes již přijímány bez pochyb či otázek po jejím účelu a konsekvencích. Pokrok ve vědě a technologiích si přece nežádá i racionalizaci všech procesů a společenských vztahů. Odstup od přírody nás zbavuje schopnosti jejího bezprostředního porozumění“⁷.

Dědicem osvícenského éthosu racionality je moderní industriální společnost. Kritická teorie si všímá paradoxu, jak se myšlenka „udělat z lidí pány“ ve svých důsledcích obrací ve svou negaci a vede naopak ke stále většímu zotročování lidí. „A přece je tato společnost jako celek iracionální,“ říká Marcuse, „její produktivita narušuje svobodný rozvoj lidských potřeb a schopností.“ „Duchovní a materiální schopnosti současné společnosti jsou dnes nezměrně větší než kdy dříve – což znamená, že nezměrně větší než kdy dříve je dnes i míra vlády společnosti nad individuem“⁸. Právě rafinovaný, neviditelný útlak společenských institucí (často v podobě byrokracie), které latentně programují člověka „k obrazu svému“, se stane jedním z nejvýraznějších leitmotivů Páralova díla. Uvidíme to již v následující kapitole.

⁶ ADORNO, T., HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství*. s. 17

⁷ *Naše doba, pokrok a jiná zvěřena*. New media studies [online] 21.7.2010 [cit. 2013-04-26]. Dostupné z <<http://michaelabuchtova.blogspot.cz/2010/07/nase-doba-pokrok-jina-zverena-kniha.html>>.

⁸ MARCUSE, H.: *Jednorozměrný člověk*. s. 25

2. Motivická analýza

2.1. Sexualita

Sexualita je tematizována ve většině Páralových děl; třeba však podotknout, že o skutečně „pornografickém“ náboji můžeme mluvit až v souvislosti s jeho díly z porevolučních let, v nichž nacházíme mnohdy až naturalisticky detailní líčení sexuálních zážitků protagonistů. Zobrazení sexu v dílech černého i bílého cyklu není neseno utilitární snahou šokovat tabuizovaným, nýbrž je významným indikátorem mentality i životního stylu postav.

2.1.1 Černá tetralogie

Jedné zvláštní průvodní okolnosti zobrazení sexu v černém cyklu si nemůžeme nevšimnout: sexualita je zde téměř pravidelně provázána motivem jídla. Svorníkem těchto entit je jeden z inherentních rysů dobové společnosti – konzumerismus. Příkladem může být Milan Renč z *Veletrhu splněných přání*: jeho návštěvy milenky Oly jsou vždy doprovázeny dvanácti chlebíčky a lahví tokajského vína. Jejich konzumace probíhá stále podle stejného vzorce (jistý počet před aktem, zbytek po něm) a je doprovázena banální konverzací o aktuálním dění. Sex se stává standardizovanou, plánovitou, přesně strukturovanou a přesnému časovému rozvrhu podléhající aktivitou, která je pro citově nezainteresované aktéry de facto pokračováním podobně racionalizovaného a stereotypního pracovního procesu. Podobně jako Renč, i Mirek ze *Soukromé vichřice* po ukončení pohlavního styku ritualizovaně otevírá lahev stále stejného vína; Joža a Áda ze *Soukromé vichřice* souloží s železnou pravidelností s nástupem desáté hodiny večerní; Bohunka se svým přítelem souloží vždy v sobotu (v neděli jede navštívit matku), její spolubydlící Inka v neděli (u matky je v sobotu).

Automatizovaný sex a povrchní vztahy protagonistů zde ostře kontrastují s milostnými romány, které hltá Bohunka. Snad nejilustrativnějším příkladem přesně strukturovaného sexuálního života je Jacek Jošt z *Katapultu*, který si svých sedm milenek zvolí na základě jízdního řádu vlaku, jímž cestuje za prací. U Jošta je navíc silně tematizován motiv nesvobody, resp. bezmoci vůči vnějším silám, ať již politicko-byrokratickým (Jošt je kvůli systému umístěnek a byrokratické mašinerii nucen měnit místa bydliště i zaměstnání) nebo „osudovým“: jeho katapultace do náruče první milenky Naděždy i závěrečná katapultace ze sedadla, jež je příčinou Joštovy smrti, jsou metaforou

manipulace člověka moderní industriální společností (je ostatně příznačné, že katapultace se odehrává ve vlaku a letadle, symbolech technického pokroku).

Souvztažnost těchto motivů je také vidět v postavě Nadi Houskové, první ze série Joštových milenek: ženino komické příjmení konotující housku (tedy ukázkový příklad spotřebního, konzumního zboží) tak implicitně poukazuje na Jackův vztah k ní (a posléze dalším milenkám): „anonymní, „konzumeristický“ sex ve vyspělé společnosti, kde jsou si náhodní partneři pouhými produkty a sexuální vztahy mají téměř povahu obchodní transakce“⁹. Poměrně explicitně to ostatně autor formuluje ústy Břeti z *Mladého muže a bílé velryby*: „...já ti neradil, aby sis Nadu koupil jak housku v krámkě“¹⁰! V tomto odlidštělém systému se vytrácí individualita protagonistů i z oblasti intimních vztahů.

Páralova zobrazení zmechanizovaného, konzumního sexu si všímá R. B. Pynsent; v návaznosti na Marcuseho tezi, že „v totalitární společnosti se lidský postoj snadno stává postojem snilkovským“¹¹, zdůrazňuje Pynsent vztah mezi sexem a socialismem v Páralově tvorbě. Pynsent tvrdí, že prožitek sexu bez lásky a citová prázdnota vyplývající z tohoto stavu je příčinou politické a společenské přizpůsobivosti. Ale to platí i naopak: politická manipulace, jíž jedinec žijící v totalitní společnosti podléhá, plodí cynickou pasivitu a nechť se společensky se angažovat; sex se tak stává de facto náhradou za nemožnost politické participace. O souvztažnosti sexu a politiky uvažuje v podobných intencích i L. Doležel v eseji *Erotika a politika*. Při interpretaci Kunderova *Žertu* si všímá zvláštní koexistence těchto na první pohled antagonistických motivů a jejich hlavní svorník nachází v touze po dosažení moci. Zároveň upozorňuje na jejich dialektický vztah – „Ten, kdo je bezmocný ve sféře veřejné, stává se vládcem ve sféře soukromé“¹². Pynsentova i Doleželova teorie tak akcentují kompenzační rozměr sexuality a zároveň potvrzují Marcuseho tezi, že „v takové společnosti [totalitní, K. G.] mají výrobní prostředky tendenci stávat se totalitárními do té míry, že už nedeterminují jen společensky žádoucí povolání, dovednosti a postoje, nýbrž i individuální potřeby a touhy“¹³. (Což nám ostatně výše zmiňované paralely mezi sexualitou a prací potvrzují.)

⁹ THOMAS, A.: *The Bohemian Body: Gender and Sexuality in Modern Czech Culture*. s. 188. Volný překlad K.G.

¹⁰ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 118

¹¹ PYNSENT, R. B.: *Sex under socialism*. s. 6. Volný překlad K.G.

¹² DOLEŽEL, L.: *Erotika a politika*. In *Narativní způsoby v české literatuře*. s. 107.

¹³ MARCUSE, H.: *Eros a civilizace*. s. 72

O tom, že úvahy o souvztažnosti erotiky a politiky v nedemokratické společnosti nejsou jen filosofickou abstrakcí, mohou koneckonců svědčit i jiné příklady: tak Irena z Kunderova románu *Nevědomost*, která byla (obdobně jako Jošt z Katapultu) celý život vnějšími silami nucena do manželství, k emigraci, k následnému návratu do Československa atd., zažívá svůj první autentický sexuální zážitek, „objevuje své temné pudy“, až v porevoluční Praze. Orgasmus vázaný na pád totalitního režimu reflektuje i maďarský prozaik P. Zilahy – „*I first came when Brezhnev went*,“ (Poprvé jsem se udělal, když se Brežněv odporoučel) píše ve svém románu.¹⁴ Satiricky toto téma uchopil normalizační prozaik L. Pecháček v románu *Červená rozeta*, jehož hlavní hrdina – impotentní stalinistický básník těžko se srovnávající s „obrodným procesem“ Pražského jara – je schopen vyvrcholení pouze ve chvíli, když si jeho partnerka oblékne starou svazáckou košili.

Vrcholem v Páralově zobrazení vztahu erotiky a politiky je jeho velkokoncepční román *Milenci a vrazi*, v němž jsou osudy protagonistů líčeny na pozadí autorovy antihegelovské koncepce filosofie dějin lidstva. V *Milencích a vrazích* autor postuluje sex a touhu po moci jako hlavní motivy lidského jednání (viz už název) a pojetí sexuality zde dostává nové odstíny. Jestliže v předchozích dílech „politické“ pozadí mezilidských vztahů nebylo konkrétně určeno, v *Milencích a vrazích* se jím stává současná „skomírající Evropa“. Též se zde poprvé objevuje autorovo – později velmi nosné – téma sadomasochismu. Vztah soucitné, životem zklamané lékařky Zíbrtové s démonickým elektrikářem Alexem (který se záhy zvrhne v dominantně submisivní vztah, kdy si Alex Zíbrtovou de facto zotročí) je metaforou hegemonie „červených“ nad „modrými“: „*Paní doktorka Zíbrtová se do svých osmadvaceti let začala učit následující jazyky: latinsky, řecky a francouzsky... před válkou. Německy – za války a teď. Anglicky – od války do vítězství socialismu. Za vítězství socialismu ovšem ruštinu a teď šilhá po italštině a švédštině – zbývá v Evropě ještě moc jazyků? Jsi dokonale reprezentativní vzorek obyvatelstva tohoto hnisajícího appendixu Asie. Budu ti říkat Evropo. (...) Evropo Zíbrtová! Zuj mi boty.*“

A Dáša je Alexovi opravdu zula...“¹⁵

Zíbrtová je personifikací nikoli Evropy jako geografického celku, nýbrž spíše moderního, civilizovaného západního světa. Podobný vztah zažívá Zita Gráfová, manželka zamožného ředitele Kotexu, která se intimně sblíží s mladým montérem Borkem

¹⁴ *Sex na troskách komunismu*. Neviditelný pes [online] 21.11.2008 [cit. 2013-03-30]. Dostupné z <http://neviditelnypes.lidovky.cz/literatura-sex-na-troskach-komunismu-kundera-a-zilahy-ppt-/p_kultura.asp?c=A081120_104145_p_kultura_wag>.

¹⁵ PÁRAL, V.: *Milenci a vrazi*, s. 193

Trojanem. Láska k Borkovi v Zitě probouzí divoké masochistické představy: „...*pro svou kratochvíli mě mrská Jsem šťastná a lapám ústy po jeho biči Což není bičování projevem osobního zájmu*“¹⁶. Submisivní role Zitě vyhovuje natolik, že se ve svých představách dokonce začne stylizovat do role služky: *Jsem šťastna: připadám si jak služka, co chodí s vojákem. Po obědě rychle a nedbale myju nádobí. Trochu přitom tančím, prásk! – Zas jeden talíř v pekle. Honem schovat střepy, aby je milostpaní nenašla a nezarazila mi vycházku*“¹⁷ Zitin masochismus však není prezentován jako úchylka nebo výstřelek stárnoucí, bohaté a tudíž zhýčkané paničky, nýbrž je zákonitou „protiváhou“ jejího dosavadního neautentického a pohodlného života: „*V moderní industriální společnosti je rozsah společensky přípustného a žádoucího uspokojení je značně zvýšený, ale prostřednictvím uspokojení se princip slasti zmenšuje – zbavený nároků, které jsou neslučitelné s vyspělou společností. Takto přizpůsobená slast generuje podřízenost,*“¹⁸ říká Pynsent. A to je v zásadě kořen oné klíčové ideje *Milenců a vrahů*: „modří“ jsou apatičtí a životem znudění, protože všechny své touhy již naplnili – a jelikož kvůli svému společenskému postavení již nemají kam postupovat (vzpomeňme na Marxovu definici člověka jako činného subjektu!), jsou vlastně zbaveni části své lidskosti – proto budoucnost patří „červeným“.

2.1.2 Bílá pentalogie

Podobně jako v „kritických“ dílech 60. let, i zde je sexualita indikátorem míry autentičnosti životního modu postav. Avšak jestliže v románech černého cyklu měl motiv jídla a pití doprovázejících pohlavní styk implicitně poukázat na „konzumní“ povahu povrchních sexuálních zážitků protagonistů, v šedých románech tento vztah doznává změny. Chuť k jídlu se zde stává indikátorem sexuálního apetitu, potažmo pak chuti do života a „zdravosti“. Tak manžel chladné kariéristky Edity z *Mladého muže* – obstarožní, impotentní a věčně nemocný akademik – večerí pouze sklenici odstředěného mléka. Naproti tomu Editina mladá a energická laborantka Nad'a má k jídlu až libidózní vztah; když se zamiluje do Břeti, jedním ze způsobů manifestace lásky k němu je jí vaření pro hrdinného stachanovce, jehož apetit v protagonistce vzbuzuje téměř erotické vzrušení: „*Já ho moc ráda krmím, protože on zbaští ještě víc než já a to zas zpětně zvyšuje můj apetit,*

¹⁶ PÁRAL, V.: *Milenci a vrazi*, s. 161

¹⁷ *ibid.*, s. 197

¹⁸ PYNSENT, R. B.: *Sex under socialism*, s. 7

kromě toho jsem ještě žádnýho mužskýho nekrmila – mý první dva milenci byli tak akorát na pivo...“¹⁹ Pro jednoho z pracovníků chemičky, čerstvého novomanžela Ládina Filu, jsou jídlo od manželky a sex s manželkou základními konstituenty života. Ve všech třech pasážích knihy, kde Ládin figuruje, se jeho repliky zaobírají zážitky tohoto druhu: „Co Zdeňka?“ „No prima, co ti mám líčit,“ řekl Ládin hrdě, „jen že se teď moc nevyspím!“ dodal triumfálně. „Vždyť jsi ale za těch pár měsíců ztloustl jako prase!“ „No na jídlo, to ona je Zdeňka taky úža,“ řekl Ládin pyšně a poplácal se po břiše“²⁰. To, co v černém cyklu sloužilo k parodickému vyjádření konzumerismu, je nyní téměř adorováno jako konstituent zdravé chuti do života... Něco vskutku začíná skřípat.

Podobně jako jídlo, i silně akcentovaná tělesnost (v beletrii jeden z tradičních indikátorů „nízké“ literatury) je v šedých románech novum. Žravost, chlupatost a divokost hrdinů *Radosti až do rána* je jejich hlavní devizou; a ačkoli Páral v celém díle – více či méně implicitně – poukazuje na nutnost respektovat svou animální, i-racionální složku, animalita železničářů z *Radosti* je dovedena ad absurdum: „*Jak kus syrového bůčku v bonboniére se vyjímal Jarďa Pašek v našem Modrém pokoji, už předtím, než si přes hlavu stáhl košili (tlustý a celý porostlý černými chlupy), ale svlékal se dál, dokud nestál před námi, jak je doma zvyklý, jen v rudých trenýrkách*“²¹. (O několik stran později následuje scéna, kdy opilý Pašek začne bít manželku).

Intimní život hrdinů *Radosti* je jen drobnou variací toho, co důvěrně známe již z černého cyklu. Jestliže automatizovaná a standardizovaná sexualita protagonistů z černé pentalogie byla odrazem jejich stejně standardizované pracovní aktivity, v *Radosti* sex podléhá zákonům – paneláku. Zcela v duchu komunistické ideologizace všech sfér života se zde i sex stává věcí veřejnou. Propustnost zdí panelového domu, v němž protagonisté žijí, je metafarou "veřejnosti soukromého"; unifikace a jakési kolektivizace soukromých životů jeho obyvatel. „*Všechna zdejší manželství jsou především hlučná a propustnými zdmi ze všech směrů nepřetržitě ve dne v noci proudí do našeho Modrého pokoje niagarská tříšť jejich zvuků (...)* V tomto panelovém velkodomě je však soukromí nutno úporně hájit, je zde považováno za cosi až neslušného“²².

¹⁹ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 128

²⁰ *ibid.*, s. 54

²¹ PÁRAL, V.: *Radost až do rána*. s. 16

Ještě jedno novum se v šedých románech objevuje. Původně chladná kariéristka Edita z *Mladého muže* – poté, co se sblíží s Břetou – náhle zatouží mít s hrdinným proletářem děti. Původně bohémská alkoholička a intelektuálka Viola – poté, co se sblíží s Kazanem – před jejich prvním stykem s nadšením myslí na to, že *“dosud nepřišla o ono velké tajemství, o pocit nového života počatém ve svém těle”*²³; když z koupelny zaslechne dětský křik, vyvolává to v ní dokonce *prudké vzrušení*.

Manželství a rodina jsou tedy motivy silně akcentované v obou šedých románech. Na první pohled by se mohlo zdát, že autor zde ve snaze vyhovět konzervativnímu a tradicionalistickému duchu normalizačního režimu prezentuje rodinný život jako ideál, k němuž by každý uvědomělý občan měl směřovat. Avšak...

Adorno a Horkheimer v *Dialektice osvícenství* – v rámci úvahy o paralele mezi starořeckými mýty a jejich obrazy v racionalizovaném světě – interpretují postavu čarodějky Kirké jako archetyp spojení mezi ženou a přírodou. Kirké proměnila Odysseovy lodníky ve vepře – avšak *„oni, po proměně v divá zvířata, jsou klidní. (...) Očarování lidé se chovají podobně jako divá zvířata naslouchající Orfeově hře. Mytický příkaz, jemuž podléhají, zároveň osvobozuje právě potlačenou přírodu v nich. Jako reprezentantka přírody se žena v buržoazní společnosti stala záhadným obrazem neodolatelnosti i bezmoci. Tímto způsobem žena odráží ryzí lež panství, která místo smíření přírody klade její překonání”*²⁴. Rozpor mezi muži a ženami je v moderní společnosti překonáván manželstvím, jež symbolizuje podřízení jednoho elementu druhému (a analogicky je příroda – ženský element – v moderním světě překonávána mužským živlem, civilizací). Vzhledem k významné úloze motivu hegemonie civilizace nad přírodou v Páralově díle (nejvýrazněji exponovaném ve Válce s mnohozvířetem, ale v různých odstínech se objevujícím už v černém cyklu) tak soudíme, že svou legitimitu by mohla mít i první interpretace.

2.2 Práce

Práce je jedním z nejvýraznějších leitmotivů autorova díla. Úloha, kterou tento motiv v Páralově tvorbě sehraje, byla zřejmě předurčena již autorovou – ve spisovatelských řadách atypickou – profesí textilního chemika, která v kombinaci

²² PÁRAL, V.: *Radost až do rána*. s. 11

²³ *ibid.*, s. 101

²⁴ ADORNO, T., HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství*. s. 76

s konjunkturou pracovní tematiky v poúnorovém období potenciálně mohla autora inspirovat k myšlence literárního zpracování života v textilkách. Bylo by však omylem redukovat autorovu práci s tímto motivem – abstrahujeme-li prozatím od jeho silného ideologického náboje – pouze na snahu vykreslit *genia loci* textilních závodů, zprostředkovat recipientovi poznatky z oboru či zasadit děj do atraktivního, běžnému čtenáři neznámého prostředí (jako tomu namnoze bývalo u budovatelských románů 50. let, resp. „románů z pracovního prostředí“ v době normalizace).

Počínaje již prvotinou *Šest pekelných nocí* se totiž v autorově koncepci práce výrazně rýsuje něco, co bude Páralovo dílo doprovázet ještě minimálně dvě desetiletí: totiž pojetí práce jako bytostné potřeby člověka po sebevyjádření; něčeho, čím jedinec v moderním anonymním světě může manifestovat svou jedinečnost; něčeho, co je spíše tvořením (viz četné analogie mezi prací a literární resp. uměleckou tvorbou) než nutnou aktivitou prováděnou za účelem dosažení zisku. Zatímco pracovní nadšení hrdinů budovatelských románů (a potažmo „románů z pracovního prostředí“ 70. let) bylo motivováno vysokou osobní zodpovědností, pojetím práce jako svého občanského poslání, „láskou k fabrice“ (a Straně, přirozeně), snahou prospět spoluobčanům a dalšími hodnotami *de facto* nadosobními, páralovský pracovní zápal je záležitostí ve své podstatě nesmírně individualistickou a až iracionální. (viz např. Vik z Mladého muže a jeho oblíbené přirovnání tvůrčího nadšení k alkoholismu). Je nutné si uvědomit, že motiv práce byl v dobovém kontextu silně ideologicky zabarvený (viz marxleninská filosofie, postuláty socialistického realismu a z nich pramenící pracovní nasazení stachanovských budovatelů Pluhaře, Sedláčka, Říhy ad.); samotné tematizování práce se tedy stávalo poměrně citlivým na vnášení politicko-ideologických hledisek. Soudíme, že tento faktor mohl hrát významnou úlohu při posuzování a (dez)interpretaci autorových děl z období normalizace a zabýváme se jím tedy hlouběji. Pojdme se nyní podívat, jak autor s daným motivem pracoval v průběhu černého a bílého cyklu.

2.2.1 Černý cyklus

Již první díl černého cyklu, *Veletřh splněných přání*, má příznačný podtitul *Příběh pokleslé aktivity*. Nositelem této pokleslé aktivity je Milan Renč: „*Jeho výkonnost, efektivita, technická přesnost v práci je spojena s cynickým vědomím o nesmyslnosti*

úkolu²⁵. Hlavní náplní Renčovy práce je psaní zpráv a posudků pracovníků, účast na desetiminutovkách a schůzích a další veskrze formální záležitosti, jež pomáhají udržovat v chodu byrokratickou mašinerii závodu. Samoúčelnost přebujelého byrokratického aparátu je prezentována v celé své absurditě: „*vyvolán rozhlasem spěchal sdělit osobnímu oddělení počet vyživovaných osob (nula)*”²⁶.

Dochází tak k paradoxní situaci, kdy úkony pracovníků podléhají přesnému rozvrhu (a prostředky jako detailní záznam všech aktivit a přesného času jejich výkonu nebo rozsáhlá, až odstavec zabírající souvětí, navozující chaotickou a přitom tísnivou atmosféru, potvrzují absurditu celé situace); jejich plnění je vedoucími pracovníky prezentováno jako nesmírně závažný úkol, zároveň je však co chvíli demaskována jejich samoúčelnost. Podtrhuje to i (až do *Muk obraznosti* pro Párala typické) zobrazení mocenské hierarchie podniků, jejíž konstantou je nepřímá úměra mezi výší postavení a kompetencemi (a – zejména – pracovním nasazením) jedince. Páral v duchu svého holistického pohledu na člověka a společnost ukazuje podřízení jedince absurdnímu byrokratickému aparátu se všemi jeho dalekosáhlými důsledky:

Determinace intimního prací. V intencích marcusíánské teze o souvztažnosti veřejného a soukromého ukazuje autor na deformaci intimního života přijetím striktního pracovního rozvrhu (Renč přesnému časovému rozvrhu a standardizaci podřizuje i své sexuální vyžití, viz kapitola *Sexualita*).

Anonymizace a unifikace. Byrokratická mašinerie mění individua v pouhé funkce – je příznačné (a to pro celé Páralovo dílo) že osoby ve stejném pracovním postavení mívají systémová, zvukově podobná jména, evokující jejich vzájemnou zaměnitelnost. Poměrně častým Páralovým prostředkem k vyjádření anonymizace je označení lidí čísly, např. jejich kanceláří (ostatně princip známý – příznačně – z antiutopických románů typu *My* nebo 1984). „*Odcizení práce je takřka úplné,*” říká Fromm. „*Pracovní vztahy se staly vztahy mezi osobami jako vzájemně zaměnitelnými objekty vědeckého řízení a odborné výkonnosti*”²⁷.

Biologické důsledky. Byrokratický aparát nemá vliv jen na mentalitu a prožívání nebohých pracovníků, nýbrž i na samotnou biologickou stránku lidského života: Renč si pro zvýšení výkonnosti pravidelně nasazuje chlorpromazin, Jošt střídavě konzumuje tabletky na spánek

²⁵ KOSKOVÁ, H.: *Hledání ztracené generace*. s.148

²⁶ PÁRAL, V.: *Veletrh splněných přání*. s. 16

a proti spánku, ve *Veletrhu splněných přání* se opakuje situace, kdy pracovníci musí přerušit oběd, aby mohli jít nahlásit jistému oddělení jistou informaci („přesně v okamžiku zahájení výdeje obědů, vyvolán rozhlasem odjel s plnými ústy rizota a s moučníkem v ruce do čtvrtého patra stvrdit podpisem, že nevlastní zbrojní lístek ani zemědělskou půdu“²⁸).

Páral svou metodou hyperbolizace velmi sugestivně zobrazuje, jak moderní pracovní mašinerie prorůstá všemi sférami lidského života, a jak zdánlivé drobnosti mění jedince v otoka, kolečko ve stroji byrokracie. Byl v tom patrně odraz ducha 60. let s jeho zájmem o napětí mezi jedincem a společností a mechanismy moci, jejichž působení je individuum vystaveno (vzpomeňme na *Žert*, *Tovaryšstvo Ježíšovo* nebo *Morčata*), nicméně motiv člověka „prorostlého“ a deformovaného striktní pracovní morálkou – stejně jako zobrazení samoúčelnosti byrokracie a anonymity člověka ve velkých podnicích – se v Páralově díle bude ještě dlouho vracet. Je ostatně možné, že zájem o mocenskou strukturu moderních průmyslových podniků autorovi připravil půdu pro úvahu o obecnějších mechanismech moci a jejího nabývání, jak ji představil v *Milencích a vrazích*.

Jak jsme konstatovali v předchozí kapitole, Renčova lhostejnost a mechanický životní modus jsou jeho obranným mechanismem. Fakt, že Renč si je vědom svých motivací, se projevuje např. v jeho rozhovoru s Flo: „Co tam vlastně u vás děláš?“ „Těžko říct...něco mezi technickou diplomacií, statistikou a reportérstvím. (...) „Denně mi personál uvaří pět pokusů, někdy až sedm.“ „Ano, a ty potom z toho dáváš dohromady ty vynálezy, objevy a tak, že?“ „Raději ne, protože moc lidí by pak na mě nevražilo“²⁹. Jak vidíme, Renčova „pokleslá aktivita“ je motivovaná mj. vědomím, že věhlas, který by mu skutečná tvůrčí práce mohla přinést, by se v důsledku mohl obrátit proti němu, jako to zažil např. Petr Holman z *Generálního zázraku* – „po třech letech se nám kupodivu povedla velká věc (československý patent a hezkých pár miliónů pro fabriku) (...) Pouhé pomýšlení, že by „ti dva kluci z laborky“ měli dostat „tak fantastickou sumu“ (...) rozběsnilo celou rotu závistivých taťků (které jsme při práci nikdy nepotkali) v náhle se vynořivších komisích, kteří se pak nadřeli snad ještě více než my, aby nám nemuseli nic zaplatit“³⁰.

„Ty tady máš opravdovskýho beckamanna...,“ šeptal Jacek.
„Dva a taky IR-spektrofotometr,“ usmál se PhMr. Žáček bolestně.

²⁷ FROMM, E.: *Mít nebo být*. s.

²⁸ PÁRAL, V.: *Veletrh splněných přání*. s. 16

²⁹ PÁRAL, V.: *Generální zázrak*. s. 73

„Můžu si k tomu na vteřinku sednout?“ Jacek něžně stáhl šustivý obal a zbožně se dotýkal rozvodné desky. „Kdybych sem šel – dal bys mi tuhle mašinku?“³¹

V uvedené pasáži zažívá Jošt (nucený vykonávat práci, k níž nemá kvalifikaci ani citový vztah) při pohledu na chemický přístroj téměř vytržení (viz jazykové prostředky vyjadřující nadšení a citové zaujetí). Příčinou Jackovy náhle extatičnosti (pro nezasvěceného čtenáře nepochopitelné v souvislosti s něčím tak „prozaickým“ jako je spektrofotometr) je fakt, že toto setkání pro něj je konfrontací s dalším možným životem – životem naplněným tvůrčí prací. Páralovská koncepce byrokracie zadupávající tvůrčí duchy se projevuje i v postavě laboranta Havláka z *Veletrhu splněných přání*. Konfrontace byrokratického a tvůrčího modu je nejsilněji exponována v dialogu Havláka s jeho nadřízeným Renčem:

„...Havlák přinesl z domu ojetou pneumatiku a vyplýval dva normodny na jakousi ztřeštěnou alchymii. „Fantastickéj trháč!“ tvrdil Havlák úzkostlivě. „Jsme placeni za vývoj změkčovadel,“ upozornil jej Milan ledově. „Převrat světové silniční dopravy –“ ujišťoval jej Havlák úpěnlivě. „Vyhodit a umýt nádobí,“ řekl Milan“³².

Renčovo byrokratické vidění je signalizováno jazykovými prostředky (v mluvené řeči nezvyklý pasiv; pracovní terminus *technicus normoden*) i způsobem hodnocení situace (ironický termín *alchymie* poukazuje na jeho pragmatické vidění). Koneckonců, symbolický závěr dialogu, kdy Renč posílá Havláka k výkonu podřadné práce, je ilustrací starého páralovského postulátu byrokratických norem zabíjejících vysoké cíle.

V *Soukromé vichřici* je samoúčelná a netvůrčí práce protagonistů konfrontována s rozhlasovými pořady o velkých činech Edith Piaf nebo Napoleona, jež v práci poslouchají. (Analogicky je vedena paralela mezi povrchními milostnými vztahy protagonistů a románem o Napoleonových láskách, který s dojetím čte Bohunka.)

K ironickému kontrapunktu situaci dovádí vedoucí úseku Áda: ten má z kanceláře vyhlídku na průsmyk, kde byl v bitvě u Chlumce poražen Napoleon, což ho vede k úvaze, že „ve čtyřiceti je čas sklízet“ – načež odchází vykonat svou polední rutinu sestávající z vyslechnutí nových „drbů“ u sekretářky, obědu, čtení novin a vyměšování.

Z výše analyzovaného tedy vyplývá, že navzdory dnes populárním interpretacím pracovního zápalu postav bílého cyklu (primárně těch z *Mladého muže a bílé velryby*) jakožto autorovy úlitby režimu a něčeho, co je páralovskému vidění světa zcela

³⁰ PÁRAL, V.: *Generální zázrak*. s. 10

³¹ PÁRAL, V.: *Katapult*. s. 278

³² PÁRAL, V.: *Veletrh splněných přání*. s. 68

extrinšické, můžeme již v dílech bílé pentalogie najít zárodky „pracovního alkoholismu“ a koncepce tvůrčí práce jako vysoké mety – k níž je ovšem nesnadné najít cestu, neboť je neustále ohrožována moderním byrokratickým aparátem s jeho snahou po racionalizaci, předvídatelnosti a efektivitě (která je však ve svých důsledcích bytostně neefektivní). Motivy pracovního zápalu jsou tedy v černém cyklu rozesety řídce, nicméně vzhledem k jejich až přílišné podobnosti s tím, co můžeme vidět v cyklu bílém, soudíme, že tento motiv je páralovštině zcela inherentní a konstituoval se již od začátku autorovy tvorby v (relativně) svobodných 60. letech. Důvody „ideologické“ interpretace Páralových normalizačních románů pak spatřujeme (vedle již zmíněného problému rozeznat v mnohohrstevnaté struktuře románů, kde končí vážnost a začíná parodie) v jistém zjednodušování, schematickém pohledu a vytrhování z kontextu: je jistě jednodušší postavit vedle sebe pasáže jako

Vzorek 23564, výchylka 492, procento 11,32 – vpravo. 23565 494 11,34 vpravo. 23566 499 11,39 vpravo. 23567 494 11,34 vpravo.

„Nedívala jste se, co je k obědu?“

„Na jedničku rajská, na dvojku palačinky, na trojku segedín“³¹

a

Užasle zíral Vik na krystalizaci, banální to zakončení kdejaké preparačky, které ve mně náhle opět probudilo dávné vzrušení, tahle chvilka vinobraní, tahle kratičká extáze, již propadnete jako alkoholu...³²

než zkoumat jejich postavení ve struktuře románu i v makrostruktuře autorova díla – tedy zabývat se např. tím, že Vik ještě před užaslým zíráním na krystalizaci žil v podobně mechanickém modu jako znuděná Bohunka atd.

2.2.2 Bílý cyklus

Některé entity z páralovského fikčního světa zůstávají zachovány. Unifikace a zaměnitelnost anonymních byrokratů je stále signalizována systémovými jmény (...naléhavě zaurgovat v Probytu růžovou vanu pro Kaleše (...)) zavolat ve věci dovozního povolení na vačkovou hřídel pro Rubešův citroen). Ovšem poprvé od dob *Šesti pekelných nocí* se zde vynořuje motiv tvůrčí práce, velkých činů a posedlosti, kterou tvůrčí nadšení

³¹ PÁRAL, V.: *Soukromá vichřice*. s. 105

³² PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 53

přináší. Příznačná je řada analogií mezi vědou (resp. prací) a uměním: „*Pro mne věda znamená imaginaci, eleganci a vtip, prostě kumšt...*“; „*Jak číst svou vytištěnou báseň je dívat se na vylučování krystalů, jímž vrcholí organická syntéza...*“³³ Toto přirovnání není jen „ozdobnou“ metaforou, nýbrž se v něm projevuje hlubší idea. Umění předpokládá kreativitu, intuici, fantazii – to, co v moderním pracovním aparátu stěží kdo využije. Marcuse při výkladu koncepce odcizené práce mj. podotýká, že „*ne všechna práce znamená odříkání a neposkytuje pocit uspokojení. Například celá sféra umělecké činnosti vyrůstá z potlačování instinktů a nesleduje represivní cíle*“³⁴. Je tomu tak proto, že fantazie je jedinou dimenzí lidské mentality, která je v kontaktu principem slasti.

Vik z *Mladého muže a bílé velryby* se již ve své úvodní replice vyznává, že „jeho život skočil.“ Příčinou Vikova vyhoření je – s jistou rezervou řečeno – jeho pracovní selhání, kdy tlak vyvíjený na něj nadřízenými při práci na novém vynálezu způsobí, že Vik zkrátka „vypne“: „*Dokončovali jsme Vikův čtvrtý patent (...) nedočkavě nám to přímo rvali z ruky, my šrotili ve dne v noci a byli už prakticky hotovi, zbývalo už jen vyčistit finální produkt, už jen vyzkoušet pár krystalizací... Vtom Vik vypnul. Už pár měsíců předtím začínal mít okna, kdy se ztratil třeba na dva dny nebo si v sborce lehl na stůl a klidně se díval, jak se honím a štvu, a když jsem na něho vyjela, řekl něco úplně z cesty, třeba: „Víš, že ta naše nová svačinka umí hrát na harfu?“ nebo „Kdypak my jsme vlastně naposledy viděli duhu?“ (...)* Vik mi přitom vykládal, jak si ještě jako malej kluk jednou v Lenešicích lepil draka z novinového papíru a jak mu ten drak uvízl na drátech...“³⁵ Vikova práce na vynálezu (tedy něčeho, co by mělo být plodem individua, sebevyjádřením – a v těchto intencích mělo podléhat pouze svému „stvořiteli“) je plně podchycená byrokratickou strukturou závodu. Kromě tématu odcizené práce je klíčový i Vikův způsob reakce na danou situaci: vzpomínky na dětství a motiv duhy a harfy jsou symbolem nově se objevivší fantazie – což je „*jediná forma mentální aktivity, která zůstává mimo novou organizaci mentálního vybavení* [tj. přísně racionální uvažování po přijetí principu reality, K. G.] *a mimo princip reality*“³⁶ A to právě proto, že fantazie je jediným principem vzdorujícím kultu racionality. Nemožnost pracovní seberealizace vyplývající z odcizené práce tak Vika vede k jeho jogínskému únikovému modu – ne nepodobnému Renčově pohodlnému *existování*. Stejně jako Renčův životní modus je i Vikovo jogínství primárně obranným mechanismem.

V *Mladém muži* se stejně jako v *Radosti* setkáváme s poměrně nelichotivým obrazem spolupracovníků hlavních hrdinů. „*Ty, Ládine, hele. Nechtěl by ses vrátit ke mně do*

laborky? (...) No ale kdybychom se teď do toho opravdu dali? Zlepšováky, vynálezy, patenty a objevy? Výkum a věda?“ „Ani nápad! Zařizujeme se, víš. Prašulky. (...) Já už ztratil života dost, dva járy na plavebním učilišti a dva na průmce, já teď už jsem hotovej, Viku, rozumíš! (...) A na večer mám lepší šport než si malovat vzorečky do písanky.“ „Takže na tvůrčí práci tedy kašleš.“ „Já se tady natvořím až do aleluja,“ řekl Ládin a jediným pohybem vypustil do odstředivky kašovitý produkt³⁷. Vikovy vysoké ideály ostře kontrastují s Filovým přízemním pohledem: jeho materialistické motivace, pojetí studia jako „ztraceného života“ i ironický kontrast mezi termínem „tvoření“ a Filovou obsluhou automatizovaného mechanismu tak poukazují na jeho nízkost. Konfrontace „vysokých“ hrdinů s těmi „nízkými“ a přízemními nás bude provázet celým zbytkem bílého cyklu.

Podobně jako Vik, i Břeťa prochází jakousi pracovní transformací. Jeho výchozí životní styl ne nadarmo upomíná na protagonisty černého cyklu s jejich zajetím ve stereotypu: ráno vykoná všechny domácí práce, jde hrát tenis s obtloustlým učitelem, dalšímu učiteli přiveze nové známky, konzumuje zmrzlinu, čte román, jede do práce. Navzdory své zdánlivé aktivitě je tato aktivita pokleslá, neboť „moderní význam aktivity nerozlišuje mezi aktivitou a pouhou zaneprázdněností. Mezi nimi je však základní rozdíl, který je možno vyjádřit termíny aktivity „odcizené“ a „neodcizené“. V odcizené aktivitě nezakouším pocit, že jsem jednajícím subjekt své aktivity; spíše prožívám výsledek své aktivity – a to je cosi „mimo mne“, oddělené ode mě, co stojí nade mnou nebo proti mně“³⁸. Že se stal vlastně pouhým objektem koneckonců v závěru sám explicitně formuluje: „...přivízt tátovi další pytel cementu, kterej on už dávno nepotřebuje, ale odmítnout se stydí (...) do Český Kamenice starýmu Drábkovi dva nový Budweisery a za to zase známky, kerý mi dá i zadarmo, na tenisovým kurtě dělat MUDr. Vajdovi odtučňovací kúru...“

Viděnou optikou dnešní doby se může Vikovo i Břeťovo neustálé analyzování vlastní aktivity zdát přehnané. Uvědomme si ovšem důležitost práce ve smyslu tvořivé aktivity pro člověka: tak K. Marx říká, že „ve způsobu životní činnosti spočívá celý ráz určité species, její rodový charakter, a svobodná vědomá činnost je rodový charakter

³⁷ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 55

³⁸ FROMM, E.: *Mít nebo být*. s. 74

člověka“; člověk na rozdíl od zvířat „produkuje i bez fyzické potřeby, ba produkuje doopravdy teprve tehdy, když na ní není závislý“³⁹. Tvůrčí činnost je jedním ze způsobů manifestace lidskosti; bytostnou lidskou potřebou. Jak jsme ukázali v analýze románů černého cyklu, tento motiv se v Páralově díle nenápadně hlásil již od Veletrhu – a asi není náhodou, že autor mu dal „skutečnou“ podobu právě v době počínající normalizace.

³⁹ MARX, K.: *Ekonomicko-filosofické rukopisy*. s. 68n

3. Adaptační strategie

V této kapitole se chceme věnovat novým rysům šedých románů *Mladý muž a bílá velryba* a *Radost až do rána*. Pokusíme se tak zodpovědět otázku, do jaké míry byla analyzovaná díla ovlivněna nově nastoleným politickým kursem. Jedná se o otázku značně obtížnou – a to nejen z důvodu, že mezi literárními vědci a kritiky zatím nebylo dosaženo konsensu ve věci autorovy motivace ke změně poetiky, nýbrž i kvůli faktu, že doba nástupu tzv. normalizace se časově víceméně kryje s prvním románem autorovy bílé pentalogie – která ovšem byla samotným autorem anoncována již v roce 1967. Dochází zde tak ke zvláštní kolizi faktorů mimoliterárních (změna politického režimu) a literárních (změna poetiky, nebo, lépe řečeno, ideového ladění díla). Další faktor, který znesnadňuje úvahy o odrazu politické reality v pěti románech bílého cyklu, je fakt, že se jedná o díla nestejného vyznění a psaná – patrně – s různou mírou vážnosti, resp. parodičnosti.

Zvažujeme-li argumenty odporující – v moderní literatuře poměrně obligátní – tezi, že překvapivě rychlá změna autorova kódu (a tedy i vyznění jeho děl) byla dána pouze nástupem normalizačního režimu a potažmo autorovou snahou "zavděčit" se mu, můžeme dospět k několika kategoriím těchto argumentů:

1. autor svou "bílou pentalogii" anoncoval již v roce 1967⁴⁰, tedy v době, kdy změna politického režimu nebyla hrozbou - v době předcházející známému Husákovu postulování *Milenců a vrahů* jako příkladu, „kam až poklesla česká literatura bez ideovosti“⁴¹, jež autorovi potenciálně mohlo být závažným signálem pro přeorientování se na režimu nezávadná témata.

2. Páral v rozhovorech poměrně často zdůvodňuje změnu své poetiky (ať už šlo o bílý cyklus nebo sci-fi romány) tvůrčí krizí, snahou ukázat starý problém v novém světle či obavou, aby „nezačal čtenáře nudit“. Je tedy možné, že primárním impulsem k bílé pentalogii autorovi bylo vyčerpání témat nebo snaha ukázat problém, jímž se zabýval již od *Veletrhu*, v pozitivním světle. R. B. Pynsent soudí, že Páralovo zobrazení (a kritika) maloměstského životního stereotypu se po čtyřech románech černé tetralogie stala sama natolik stereotypní, že autor ve snaze o udržení čtenářské pozornosti začal v bílém cyklu své dřívější práce obracet v parodii sebe sama.⁴²

⁴⁰ JANOUŠEK, P.: *Vladimír Páral mezi modelovou literaturou a kýčem*. s. 46n

⁴¹ BARTÍKOVÁ, H., PÁRAL, V.: *Profesionální muž*. s. 129

⁴² PYNSENT, R. B.: *Sex under socialism*.

3. Román *Mladý muž a bílá velryba*, druhé z děl bílé pentalogie a do dnešní doby jedno z nejznámějších autorových děl vůbec, v kritikách kladně přijali mj. J. Škvorecký nebo A. Haman, které jistě nelze označit za normalizační exponenty (oba koneckonců v době vydání románu pobývali v nuceném exilu a druhý jmenovaný svou recenzi musel publikovat pod pseudonymem). Je-li dnes *Mladý muž a bílá velryba* prezentován jako exemplární příklad “rozmělnění autorova talentu” a “prorežimní agitka”, proč si jeho kvalit všimli recenzenti, kteří měli všechny důvody k odsouzení každé “prorežimnosti”?

4. Někteří kritici razí teorii, že Páralova normalizační díla jsou psána v parodickém modu, tedy že autor ve snaze udržet se v kánonu “povolených” autorů zahalil svou kritiku režimu do její zdánlivé apoteózy (podobně jako např. L. Fuks ve *Vévodkyni a kuchařce*). L. Machala mj. soudí, že autorova prosba “čtenářů, zejména mladých” o názor na knihu, jež byla připojena na závěr autorových nejkontroverznějších normalizačních románů *Mladý muž a bílá velryba* a *Radost až do rána*, byla intertextuálním signálem ke čtenářům, jímž si autor chtěl zajistit zpětnou vazbu a zjistit, kolik čtenářů bylo schopno odhalit parodický modus románu. Machala sice označuje *Radost až do rána* za tvůrčí omyl, ovšem problematičnost románu nevidí v “*přílišné vstřícnosti vůči dobové doktríně, nýbrž v nedostatečné čitelnosti signálů, že se jedná o její parodizaci*”⁴³. V kapitole o úloze parodizace v autorových normalizačních dílech docházíme k závěru, že tyto signály jsou evidentní až v kontextu celého autorova díla a teprve komparací motivů v rámci černého a bílého cyklu se ukáže jejich parodická povaha. Možná tedy, že nedostatečná schopnost čtení mezi řádky společně s “vytrháváním z kontextu” zapříčinila tento druh dezinterpretací.

5. Machala i J. Škvorecký při interpretaci autorových normalizačních děl shodně poukazují na Páralovu „prehistorii“ – roku 1964 vydanou povídku *Šest pekelných nocí*. Tato zapomenutá prvotina je možná jedním z nejdůležitějších klíčů k páralovštině; již v ní se totiž objevují motivy důvěrně známé z bílého cyklu: „*Jedno z ústředních témat Páralovy prvotiny signalizuje už její motto pocházející od Alberta Einsteina: „Představitost je důležitější než vědění“. Přebujelá obraznost pak pronásleduje třiadvacetiletého protagonistu Lubomíra Dvořáčka, laboranta z ústecké textilky Primatex. (...) Opakovaně se v textu vrací téma velkého činu, mimořádného díla, dávající jedincově snažení i*

celému životu smysl.“⁴⁴ Josef Škvorecký ve svém (nakonec nepublikovaném) eseji o Páralovi z roku 1969 při interpretaci *Šesti pekelných nocí* naopak poukazuje na řadu aspektů, které jako by předznamenávaly poetiku bílé série: „...Luboš (...) chápe svou práci jako bezduchou otravu a jako činnost vlastně zbytečnou. (...) ...avšak Luboše poučí šéfčin manžel dr. ing., že pod zdánlivou monotonií a neužitečností se skrývá fascinující pole možného výzkumu; zafunguje tedy přesně jako známý kladný hrdina, dobrotivý mudřec budovatelských románů“⁴⁵. Uvědomíme-li si ovšem, že stejně jako *Šest pekelných nocí* se i román *Muka obraznosti* (poslední a ideově patrně nejzávažnější dílo bílého cyklu) odehrává v Primatexu; že podobně jako Dvořáček je hlavní hrdina *Muk obraznosti* Paar „pronásledován přebujelou obrazností“; že motto Muk – Schillerovo *Život znamená snít* – nápadně upomíná na motto *Šesti pekelných nocí* – otevírá se nám jiná možnost interpretace ve smyslu ideové kontinuity autorova díla.

6. „Vyšel jsem z představy, jako se staví dům nebo dokonce celá sídliště. (...) Tato představa (...) je dokonce rozsáhlejší než lidská komedie, neboť doslova sahá od nejnižších pater živočišné lidské pudovosti až do nejvyšších pater, kde pudy už přestaly existovat,“⁴⁶ popisuje autor svou koncepci černého a bílého cyklu. Tato koncepce hierarchické struktury implikuje, že autor zřejmě již v 60. letech zamýšlel cosi jako bílý cyklus; to nabízí vysvětlení idealismu a „optimismu“ bílé pentalogie.

3.1 Parodizace

Normalizační kritik Vladimír Dostál označuje *Profesionální ženu* za „dvoupatrový kýč“; správně si všímá strategie (dnes známé např. z postmoderní prózy) dvojího možného čtení knihy - jako příběhu o nezdolné superhrdině a zároveň parodii na tento typ příběhů.⁴⁷ Zde se nabízí otázka, zda i autorovy šedé romány nejsou podobně „dvoupatrové“. Řada kritiků soudí, že ano. Domníváme se však, že v případě *Mladého muže a bílé velryby* i *Radosti až do rána* nebyla jejich binární struktura motivována snahou „zavděčit se“ masovým čtenářům i vzdělancům (jako v případě *Profesionální ženy*), nýbrž že sloužila primárně k nepřímé kritice normalizačního éthosu a parodii dobově konjunkturálních literárních forem.

⁴³ MACHALA, L.: *Od pekelných nocí k radostnému ránu*. s. 170

⁴⁴ *ibid.*, s. 167

⁴⁵ ŠKVORECKÝ, J.: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. s. 276

⁴⁶ BARTÍKOVÁ, H., PÁRAL, V.: *Profesionální muž*. s. 172

⁴⁷ DOSTÁL, V.: *Zrcadla podél cesty*. s. 96

Není pochyb o tom, že princip parodizace hrál od počátku významnou úlohu v černé pentalogii (ostatně, pokusme se najít recenzi na některý z románů černého cyklu, který by neoperoval s termíny parodie, satira, karikatura, zesměšnění!). Jakou úlohu tato strategie hraje v bílém cyklu? To by mělo být jednou z klíčových otázek, neboť otázka vážného či parodického modu Páralových normalizačních románů dává mj. odpověď na to, do jaké míry byly tyto romány „přitakáním režimu“.

Princip parodizace spočívá ve vytvoření „druhotného díla“ podle příznačného modelu. *Je jeho deformovanou imitací a předpokládá všeobecnou známost vzoru, z něhož pochází, nebo alespoň společné kulturní zázemí autora parodie a jeho publika: parodované dílo, byť je nepřítomné, musí být postřehnutelné, musí svou parodií prosvítat, aby se dostavilo pobavení, specifický zážitek z této dvojí četby.*⁴⁸ Budeme-li Páralovy šedé romány číst v parodickém modu, můžeme je vnímat jako parodii budovatelských románů, normalizačního „éthosu šedé průměrnosti“, komunistického etatismu s jeho snahou po kolektivizaci všech sfér života, lidského materialismu nebo přízemnosti, ale v duchu páralovské (sebe)ironie i jako komický obraz nepraktických intelektuálů.

Ačkoli v *Mladém muži a bílé velrybě* najdeme řadu entit a problémů důvěrně známých z Páralova předchozího díla, něco je tu výrazně nové: epickým jádrem románu je práce Edity na nové metodě izolace lanolinu. U Párala se zde historicky poprvé (a naposled) setkáváme se zápletkou až nápadně podobnou zápletkám budovatelských románů (závažný pracovní úkol, který je třeba splnit do jistého termínu). V rámci evokace závažnosti celého poslání (a posílení „napětíového“) efektu je navíc hrdince uloženo provést tuto metodu do 30. června. Kdo však je onou hrdinnou pracovnící? Edita nijak nezastírá motivaci svého pracovního zápalu důvody značně prozaickými: jde jí o povýšení do funkce vedoucí ústavu. Kariérismus a ziskovost – atributy tolik kritizované vzornými stachanovci z budovatelských románů – se tedy stávají primárním motivem k práci. K dokreslení Editina profilu se dozvídáme o jejím z rozumu uzavřeném manželství s impotentním akademikem; a aby si čtenář byl skutečně jistý její morální zchátralostí, dovádí autor dialog mezi Editou a jejím manželem k tomuto kontrapunktu: „*Potřebovala bych půjčit tvou volhu.*“ „*Ale renault ti jde líp k vlasům*“⁴⁹.

⁴⁸ RIOUT, Denys. *Encyklopedie estetiky*. s. 65

⁴⁹ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 21

Ani obraz pracovních kolektivů chemičky a výzkumného ústavu není nikterak optimistický: „...navštívil údržbářské dílny (v truhlárně si hodil šest bleskových partiček šachu „bez přemejšlení“ i sklady (nejlepší káva – s kapkou griotky – ve skladu obalů)⁵⁰; „...Edita však nikdy, ta nedá laborce ani o hodinu víc, než poroučejí píchačky (já ovšem věrně se svou paní šéfovou), a to ještě půlku času prolítá po návštěvách a protelefonuje⁵¹; „Přepaden neohlášeným Břeťou skryl technický náměstek Kružina rozečtený Dikobraz pod černě vázaný dokument...“⁵². Příznačné jsou aktivity zaměstnanců chemičky v pracovní době – káva a šachy evokují kavárenskou atmosféru (jaký kontrast mezi chemičkou a intelektuálskou zábavou!) - i „ideově vhodné“ periodikum v rukou vedoucího. Tedy, další indikátor parodického modu – kdyby se autor skutečně snažil o „neobudovatelský“ román, stěžil by referoval o tom, že pracovníci (včetně vedoucích) většinou pracovní doby stráví čímkoli kromě práce. Princip Páralovy parodizace tedy spočívá v degradování dobově konjunkturálních motivů (fabrika, plnění úkolů, pracovní nadšení) jejich spojením s motivy socialistického éthosu zcela inherentními. Je příznačné, že podobné demaskování pracovní neaktivity nenajdeme např. v *Generálním zázraku* nebo *Mukách obraznosti* – tedy dílech, která navazují na kritický tón románů černé tetralogie.

Jestliže v *Mladém muži* jsou předmětem parodizace schematické budovatelské romány s jejich ad absurdum idealizovanou koncepcí pracovního nadšení, v dalších šedém románu – *Radosti až do rána* – je parodován zejména komunistický kolektivismus ústící v likvidaci soukromí a zrušení lidské individuality. (Podrobněji rozebráno v kapitole o sexualitě.)

3.2 Politizace

Škvorecký ve svém *Miráklu* zpodobnil Párala jako talentovaného bezpartijního prozaika Nabala. *Obecný děs ho dohnal k takové virtuozitě, že ve svých románech, ačkoliv živými detaily věrně zachycovaly současnou realitu, beze stopy vymizíkoval Stranu. Říct o ní cokoli dobrého nechtěl, a aby o ní řekl něco špatného, k tomu neměl odvahu.*⁵³ Avšak – skutečně se Strana v šedých románech nevyskytuje?

⁵⁰ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 29

⁵¹ *ibid.*, s. 99

⁵² *ibid.*, s. 112

⁵³ ŠKVORECKÝ, J.: *Mirákl*. s. 103

Na první pohled „neobudovatelský“ román *Mladý muž a bílá velryba* je uzavřen ironickým kontrapunktem:

„Vedení závodu, stranická, odborová a mládežnická organizace se bez diskuse usnesly, že hrdinně zemřelému bude uspořádán důstojný pohřeb“⁵⁴.

V kontextu románu atypická perspektiva nadosobního vypravěče (je jí vyprávěna první polovina poslední kapitoly), styl blízký objektivní žurnalistické zprávě a zejména řada dobově konjunkturálních klišé (bez diskuse, hrdinně zemřelý, důstojný pohřeb) – to vše až příliš ostře kontrastuje s citově vypjatým závěrem předchozí kapitoly i povahou celé situace. A taky že ano. Náhlé stylové překódování patrně mělo velmi praktický účel, totiž upozornit čtenáře na jeden nový prvek: *„A zde jste, vážení, svědky u Párala vůbec prvního výskytu fenoménu zvaného Strana (...) A v jaké souvislosti se nyní vyskytla! V souvislosti s funusem. S funusem kladného hrdiny!“⁵⁵* K tomu dodejme, že (možné) vyznění pasáže v ideu, že režim žere svoje děti, podporuje další faktor: Břeťa se otráví vlivem nefunkční ventilace v laboratoři. Ovšem již v první čtvrtině románu na výrobní desetiminutovce *„mistr Vařecha správně připomněl, že elektrodílna pořád kašle na ventilaci stanice F2, Břeťa ho vydatně podpořil a napadl elektrodílnu tak prudce, že si to sám Líbal zapsal do svého proslulého černého bloku“⁵⁶*. Černý blok (patrně modifikace černých desek, za něž si Líbalův nadřízený schovával Dikobraz), v páralovském duchu „mluvící“ jména obou zúčastněných (Vařechovo jméno zároveň implicitně anticipuje Břeťovu smrt – poslední problém při Břeťově izolaci lanolinu v nezvykle velkém množství spočívá v nalezení vhodného míchadla, „vařechy“) – to vše nám otevírá nové pole interpretace v duchu Dostálovy dvojvrstevnatosti.

Břeťův trpký konec – zcela v duchu páralovské monotematickosti i „dvoupatrovosti“ románu – tak můžeme vnímat nejen jako kritiku strany a režimu, ale i jako trpkou metaforu postavení tvůrčího člověka v racionalizovaném světě. Břeťovi se podaří velký čin (a to nikoli díky chladnému kalkulování, ale užitím fantazie a metod příliš běžnému životu blízkých) – umírá kvůli nefunkční ventilaci – ventilace nefunguje, protože pracovníci elektrodílny na svou práci „kašlou“ – kašlou na ni, protože si navykli dělat pouze to, co jim je řečeno nadřízenými (vzpomeňme, jak to dopadá, když

⁵⁴ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 165

⁵⁵ ŠKVORECKÝ, J.: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. s. 273

⁵⁶ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 40

k nadřízenému přijdete s nápadem na inovaci) – nadřazený Líbal jim to patrně zapomněl říct kvůli četbě Dikobrazu – nikdo nic nedělá, protože dokud se nenajde někdo, kdo něco dělá, ten systém nějak funguje. Iracionalita racionality par excellence, díky narážkám na stranu a Dikobraz však tentokrát zacílená poměrně přesně.

Zvláštní kapitolou jsou manželé Pánkovi, rodiče Edity. Otec je horníkem, matka vede důlní kantýnu, obývají domek v malebné vsi, k dokreslení jejich „lidovosti“ je autor nechává mluvit ostentativně nespisovným jazykem. Ideální kontrast k asertivní paní inženýrce z Vinohrad. *„Nuže, začalo to jako známý Páral, a náhle se to proměnilo v Párala dosti neznámého, dosti nového; v Párala sahajícího například po jedné z nejotřelejších literárních formulek, již by jindy použil nanejvýš k satíře nebo parodii: k formulce terapie tzv. nezkaženým prostým lidem, rodnou vískou...“*⁵⁷, říká k tomu Josef Škvorecký.

Prostý lid, ano – ale nebyla glorifikace prostého lidu už od Rousseaua motivována premisou, že jeho mimořádné morální kvality jsou dány zejm. tím, že prostý lid nelpí na hmotných statcích (ostatně, vzpomeňme na české vesnické romány 19. st. s jejich oblíbenou rovnicí chudý člověk = dobrý člověk); že díky kontaktu s přírodou a nutností namáhavé práce je prostý člověk v kontaktu s tím lidským a původním v sobě a tudíž si uvědomuje relativitu materiálu? Že je nezkažený, protože člověka kazí *moderní civilizace*? Jinými slovy: glorifikace prostého lidu vychází (vycházela) z jeho morálních hodnot. A copak se vyzvedává u Editiných rodičů?

*„Mám tu ložnici s ořechovým nábytkem (nejlepší, co se dalo v Ústí sehnat) (...) „Vy jste mi sem dali nový koberec! A sem dokonce televizor.“ „Chtěl jsem ten barevnější, ale radši počkám, až ho ještě trochu vyvinou,“ řekl otec. „A tenhle si pak vezmem dolů do kuchyně a ten z kuchyně odvezu dědovi.“ (...) Další pokoj je určen pro návštěvy, ale i ty zůstávají v kuchyni, to pro pohodlí, rozhodně ne ze šetrnosti. Před válkou býval otec často nezaměstnaný, ale od osvobození nepřetržitě vydělává spousty peněz, však taky kupuje půlky prasat, celé srnce, bažanty po pultuctech a každý rok dvakrát letadlem k moři.“*⁵⁸

⁵⁷ ŠKVORECKÝ, J.: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. s. 268

⁵⁸ PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. s. 75n

Inu, cosi tu nehraje. Prostý lid plánuje koupit třetího televizoru, dvakrát ročně odlétá k moři a vlastnoručně postavený domek zdobí nejlepší nábytek z Ústí. Všimněme si důrazu, který je kladen na vyjádření toho, že prostý lid *rozhodně* nešetří a zvláštního spojení *nepřetržitě vydělávat*. Ideologicky nosné též je, že tyto lidové vymoženosti si rodiče mohli obstarat až *po osvobození*. A abychom nebyli na pochybách, že prostý lid stojí na správné straně a správnou stranu svou občanskou angažovaností též náležitě podporuje, slibuje Editě její otec, že jí najde lukrativní zaměstnání v místní chemičce, neboť *sedí s direktorem ve vejboru*. Páralovská parodie par excellence: ustálenému literárnímu typu (prostý venkovský lid), s nímž se ve čtenářském povědomí spojují jisté konotace („ctnostná chudoba“, skromnost, pokora, srdečnost, život v souladu s přírodou, fixace na rodnou půdu) jsou ponechány základní atributy, avšak právě klíčové vlastnosti jsou obludně karikovány. Škvorecký Břeťův stranou organizovaný pohřeb prezentuje jako historicky první výskyt Strany v Páralově díle. Avšak - není *prostý lid*, který je vděčný straně (není zmíněna explicitně, ale narážky na *osvobození*, *vejbor* a trýznivou nezaměstnanost *před válkou* jsou dostatečně silnými indikátory) předně za tři televizory a půlky prasat snad ještě exemplárnějším příkladem parodie?

S další stranickou institucí se setkáváme v *Radosti až do rána*. Věčně nevěrný Béda se od milenky vrací k manželce: „Tys byl zase v *Duchcově!*“ *vřískala Katka a hodila po něm flaškou, kterou on chytil ve vzduchu, hodil ji zpět jí do klína a řekl: „Na schůzi SSM a pak s uhlákama“*⁵⁹. I zde jsme svědky spojení mezi nízkými pohnutkami a politikou; jestliže otec-konzument Edity z *Mladého muže a bílé velryby* sliboval Editě lukrativní zaměstnání, renault a norkový kožich díky tomu, že *sedí s direktorem ve vejboru*, Béda svou (diskutabilní) politickou činností zastírá nevěru. Je tedy příznačné, že těchto několik málo zmínek o straně a jejích institucích v šedých románech rozhodně neústí v apoteózu režimu, ale naopak jsou jeho – velmi rafinovanou – kritikou.

3.3 Přenos neplatné informace

„*Literární mechanismus, který v minulosti obžalovával, má nyní obhajovat – a začíná to v něm skřípat. Objevují se kazy, které kdysi v páralovském stroji nebyly,*“⁶⁰ říká Škvorecký v esejí o *Radosti až do rána*. V románu se objevují více i méně evidentní

nepřesnosti, odporující si tvrzení a další „chyby“ – které společně s náhlým (a krajně nevěrohodným) „prozřením“ Violy a Kazana, autorovou proslulou systematičností a matematickou přesností i nezvyklou prosbou čtenářů v závěru románu přitakávají parodickému modu románu.

Tak železničářka Katka ve svém prvním vystoupení na scénu líčí, jak „*tejden po matuře*“ poznala manžela – o několik desítek stran později však vzdychá: „*Kdybych já tak měla maturitu!*“⁵⁹ Viola při procházce Mostem konstatuje, že „*polední Most je liduprázdný jako večer*“, neboť zbytek populace je v práci nebo spí po noční směně. Kazan si však v hospodě povídá s plynoměříčem, který si nemůže vynachválit svou práci, protože „*v každém bytě kafička, dopoledne jsou paninky samy doma a jen v župánkách*.“ Při plánování cesty Kazan zamýšlí vzít s sebou spacák – na což se jej Viola táže, co to je spacák, přestože na začátku románu (navíc tedy v době, kdy neznala Kazana, od něhož by podobný termín mohla pochytit) to věděla.

Mnohokrát bylo konstatováno, že Páral je autor-systematik. Již od Veletrhu splněných přání tento rys akcentovala drtivá většina recenzentů a kritiků, tudíž si autor musel být vědom toho, že v očích recipientů je systematičnost, přesnost a ideová propracovanost jedním z konstituentů jeho stylu. Metoda přenosu neplatné informace – tak extrinsická autorově stylu – tedy patrně byla dalším intertextuálním apelem ke čtenářům; apelem, který měl upozornit na parodický modus románu (nebo zkrátka na to, aby jej čtenáři nebrali tak docela vážně).

3.4 Převýchova

N. Ijezuitov v díle *Teoretické problémy socialistického realismu* hlásá postulát nutnosti zobrazovat proces převýchovy „váhavců“ jako jeden z hlavních principů socialistického realismu. Zobrazení převýchovy resp. přerodu záporných hrdinů v kladné bylo skutečně jednou z konstitutivních tvůrčích metod socialistického realismu, budovatelského románu a – byť spíše marginálně - i normalizačních románů. Primárním účelem tohoto postupu bylo persvazivní působení na recipienty; snaha přimět potenciálně nerozhodné, neuvědomělé čtenáře o tom, že socialismus je jedinou správnou cestou, a to cestou zobrazení napodobeníhodných příkladů. Již v "klasických" budovatelských románech 50. let mají vedle hrdinů a antihrdinů významnou úlohu tzv. váhající postavy -

⁵⁹ PÁRAL, V.: *Radost až do rána*. s. 82

⁶⁰ ŠKVORECKÝ, J.: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. s. 268

tradičně intelektuálové zvažující pro a proti socialismu (a tradičně se přiklánějící na stranu socialismu).

Téma vnitřního přerodu postav hrálo v Páralově díle výraznou úlohu již od *Veletrhu* (byť v černém cyklu zpravidla figurovalo v negaci – hrdinové ve snaze o vymanění se ze stereotypu poznávají, že opuštění stereotypu by vyžadovalo onen vnitřní přerod). V *Mladém muži a bílé velrybě* a *Radosti až do rána* se však můžeme setkat s kvalitativně novou formou přerodu: s přerodem, který spíše než přijetím páralovských principů autenticity a pochopením svého způsobu zasazenosti do světa je pochopením svobody jako poznané nutnosti; a který ze všeho nejspíše je přerodem... v kladného hrdinu. Protože v obou zmíněných románech jsou výraznými katalyzátory oné proměny jiné postavy, budeme v tomto případě mluvit o převýchově.

Podobně jako v *Mladém muži a bílé velrybě*, i v *Radosti až do rána* jsme svědky převýchovy snad poněkud překotné. Viola a potažmo i Kazan se z autentických, pochybujících hrdinů žijících v modu páralovského hledačství (srov. Violino „*Vím, že blbnu, ale to by snad člověk trochu měl, dokud je živ*“⁶¹ a Kazanovo „*V týchle chvíli cítím, že žiju. Případá mi to svrchovaně důležitý*“⁶²) vyvíjejí v podobně schematické a „barvotiskové“ postavy jako jsou jejich vychovatelé-ajzboňáci. Motivace změny životního modu hrdinů nejsou vysvětleny (přestože Viola i Kazan promlouvají v ich-formě). „*Co dřív Páral, očima svých postav, viděl jako ubohé otroctví stereotypu, únavné životní monotonie (...) to je náhle a zničehožnic prezentováno jako společenský ideál: jako onen kýžený lidský kolektivismus, v rámci Radosti až do rána těžko odlišitelný od animální stádnosti*“⁶³. A možná, že právě náhlé a ničím nemotivované „prozření“ postav k absurdní adoraci animální stádnosti (jejíž animální rysy nejsou nijak skrývány) je jedním z nejvýraznějších indikátorů parodického modu románu. „*V tomto panelovém velkodomě je však soukromí nutno úporně hájit, je zde považováno za cosi až neslušného*“,⁶⁴ popisuje Viola život v mosteckém paneláku. Jeho tenkými stěnami prostupují zvuky všech obyvatel domu; jeho okna bez rolet jsou metaforou ztráty soukromí. „Stará“ Viola tento fakt nese nelibě, ovšem už při první souloži s Kazanem si náhle začíná uvědomovat, jak poetická ztráta soukromí může být: „*velkodům svými okny bez rolet poskytuje svým rodinným buňkám ohleduplně láskyplnou noční iluminaci (...) jeho šeptající stěny se radovaly*

⁶¹ PÁRAL, V.: *Radost až do rána*. s. 31

⁶² *ibid.*, s. 50

⁶³ ŠKVORECKÝ, J.: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. s. 344

⁶⁴ PÁRAL, V.: *Radost až do rána*. s. 10

s námi“⁶⁵. Viola si poprvé v paneláku začne připadat *plnoprávná*, když při mytí Kazana přes zeď do koupelny doléhají hlasy nařikajících mužů a ostatních žen, které myjí své muže. Viola a Kazan začnou tedy náhle pociťovat radost – ze ztráty soukromí a z toho, že se stanou anonymními kolečky v panelákovém mechanismu...

Analogií převýchovy páralovských hrdinů Violy a Kazana kolektivem železničářských prostředků je motiv podvolování žen mužům v rámci instituce manželství, jež jsme s Adornem a Horkheimerem interpretovali jako obraz podřízení iracionálního prvku racionálnímu (jež má v románu i latentní význam podvolování svobodného jedince totalitnímu režimu). „*Paní Irena Mihulková dříve učila na škole, vedla ochotnický soubor, poslancovala, pořádala plesy a jezdila na koni – všeho toho se postupně vzdala z lásky ke svému muži, který je mizerný inženýr a ještě horší literát,*“⁶⁶ říká Viola o kolegyni z nádraží. Podobně pak rázná ajzboňáčka Katka svému věčně nevěrnému manželovi odpouští jeho nevěry („*Svět Katky Lasákové je prostinký: ženy existují pro své muže. Tímto feudálním sloganem si vysvětluje absolutně všechno a striktně podle něj žije pro svého chlapa, který ji zanedbává i na ni žárlí, vězní ji i podvádí, přitom občas fackuje (...)* „Když já jsem takovej pitomec lásky – „*zdůvodňuje své uvědomělé otroctví*“⁶⁷; Violina sestra Jana, svého času též studentka estetiky, se ve vleku svého hrubého, jednoduchého manžela Jardy stává podobně uvědomělou otrokyní, jak se vyjevuje mj. v dialogu se zatím nepřevychovanou Violou: „*Jarda říkal, Jarda říkal – ještě jsem neslyšela, co říkáš ty! To jsi ztratila už i ten poslední zbytek svobody?*“ „*Kašlu na ni.*“ „*Je mi t líto. Zřejmě jsi v tom až po krk.*“ „*A potopím si do toho ještě hlavu.*“⁶⁸

Možno tedy konstatovat, že i proces převýchovy sloužil jednak k posílení parodického efektu, jednak byl implicitním obrazem útlaku člověka totalitní společností.

⁶⁵ PÁRAL, V.: *Radost až do rána*. s. 10

⁶⁶ *ibid*, s. 129

⁶⁷ *ibid*, s. 118

⁶⁸ *ibid*, s. 29

4. Muka obraznosti jako vyústění parálovštiny

Muka obraznosti jsou posledním dílem bílé pentalogie a je tedy příznačné, že se autor v tomto románu pokusil dát definitivní odpověď na své předchozí otázky. Páralova ústřední idea – konfrontace racionality moderního světa s lidskou přirozeností a potažmo konfrontace fantazijního a racionálně-pragmatického přístupu k životu – je „vetkána“ do epického jádra života Primatexu, textilního závodu, v němž pracuje hlavní hrdina. Tímto jádrem je boj o moc mezi zastánci bavlny a umělých vláken. Přírodní a syntetická vlákna v románu jsou metaforou binární opozice příroda x kultura (resp. racionalita x iracionalita) a často mají funkci prostředku nepřímé charakterizace postav. Motiv tkaniny a člověka se v *Mukách* vyskytuje v několika plánech:

1) Zatímco okrouhlé, psychologicky propracované postavy pracovníků Primatexu jsou charakterizovány svým vztahem ke tkaninám, který je nepřímým indikátorem jejich přístupu k životu a osobní axiologie, „konzumentské“ postavy Trmala a Ryvolu jsou schopny vztahu k látce pouze ve formě oděvu (jakožto praktické manifestaci vláken). Příznačné je zalíbení, které oba protagonisté pociťují nad svým šatníkem: *...zálibně se kochal svými čtyřmi obleky, dalšími dvěma saky a dvojími kalhotami – všechno prvotřídní materiály šitý na míru! Celkem šest kabátů, šestero kalhot i šestero bot, takže se můžu zjevovat ve 216 kombinacích a teda sedm měsíců každé den nějak jinej! (...) v podpažích hnědé košile armádního střihu (koupil jsem jich se slevou čtyřicet najednou!) mu mokval pot...*⁶¹

2) U vedoucích pracovníků je láska k bavlně nebo syntetických vláknům synekdochou jejich životního modu: požívačný, lehce sukničkářský, lehce nerozhodný, ale v jádru laskavý a lidský „bavlnář“ Tittelbach; jeho protichůdcem je asketický, neústupný Salivar, který po Tittelbachovi příznačně převezme post ředitele ústavu.

Explicitnější personifikací racionálního a iracionálního modu představuje hlavní protagonista Marek Paar a jeho protichůdce Novák. Paar žije ve fantazijním modu, „zajetí pekelné simultánky“; jeho přebujelá fantazie mu znemožňuje praktický život včetně

⁶¹ PÁRAL, V.: *Muka obraznosti*. s. 48

výkonu jakéhokoli zaměstnání. Protichůdnost obou protagonistů je zdůrazněna tím, že když se Paar stává vedoucím oddělení, na jeho dřívější místo se dostává Novák – a musí se tudíž potýkat se stejnými problémy jako dříve Paar. Konfrontace Paarova „fantazijního“, věčně exaltovaného, a Novákova pragmatického přístupu k životu se projevuje v jejich činech i reflexi identitckých situací:

„Přímo nad nádražím bodá do nebe tisícimetrová modrošedá hora a ulice nízkých domků se uctivě rozestoupila před majestátní bránou n. p. Primatex. Tiché dlážděné nádvoří sevřené trakty elegantních fasád, tady to vypadá jak na zámku (...) Vzhůru na zámek! Marek odhodlaně zaklepal na bílé dveře osobního oddělení“⁶²

„Cestou přečetl šedesát stránek nové knihy Irmu Igorové „Moderní koloristika“, a když se svým otlučeným kufrem vyšel z libereckého nádraží, krátce se potěšil pohledem na tisícimetrovou horu Ještěd. (...) Tak jsem tady, řekl si, když procházel branou Primatexu, odhodlaně zaklepal na bílé dveře osobního oddělení“⁶³

Novákovým hlavním rysem je průměrnost a normálnost: indikuje to už titul kapitoly Nástup mladého inženýra (2) (typ normal), bohatě frekventované jméno, fyziognomie (Průměrná postava, hnědé vlasy, hnědé oči, žádné zvláštní znamení). Dalším z Novákových konstitutivních rysů – který jej nejvýrazněji odlišuje od Paara, je absence fantazie: „Jirka Novák, ten mizerný šachista z Pardubic, který otvírá partie přesně podle šachových knížek, ve střední hře (která vyžaduje fantazii, jež ovšem v knížkách není) jak lstivý krab čeká chybu soupeře, dobude na něm ubožáckého pěšce a stejně ubožácky a nudně pak vyhrává“⁶⁴ 300 Tyto atributy přízemnosti jako by Nováka sblížovaly s druhým „mužem bez fantazie“, Haklem – je však příznačné, že autor Nováka navzdory jeho přízemnosti rozhodně nekonstruuje jako zápornou postavu:

„Jsem tady už hotov,“ hlásil Jirka Novák v ředitelně (...) „Dobře,“ řekl ředitel Emil Šorm. „A co bys chtěl dělat dál?“ „Začít už doopravdy.“ „Výborně. Ale tvoje zapracování ve SVO Du má trvat dva měsíce.“ „Je to nesmyslně dlouho, když se tam není čemu naučit“⁶⁵. Novák tedy není žádným kolečkem ve stroji byrokracie jako takový Hakl; je

⁶¹ PÁRAL, V.: *Muka obraznosti*. s. 48

⁶² *ibid.*, s. 18

⁶³ *ibid.*, s. 293

⁶⁴ *ibid.*, s. 300

⁶⁵ *ibid.*, s. 314

aktivním, samostatným, tvůrčím subjektem s kritickým myšlením, který svou aktivitou sice přispívá k chodu závodu, ale na druhou stranu neváhá vystoupit proti zkosnatělým a samoúčelným byrokratickým nařízením (a vystupování proti byrokracii je u Párala a priori „plusovým bodem“).

Příznačné je, že s Novákem se naposledy setkáváme, když se mu narodí syn Jiří; závěrečná zpráva „3,5 kg a porod normální“ poukazuje na kontinuitu tohoto lidského typu.

Postava Karla Hakla je oproti konstruována jako ad absurdum hyperbolizovaný obraz moderního byrokrata. Již úvodní líčení jeho životopisu (*Přeřazen do nevalného úřednického místa prožil v něm dvacet let, ve svém nevalném bytě v nevalném městečku (v nevalné krajině), a v nepřestajné úzkosti tak přežil čtyři ředitele továrny*⁶⁶) evokuje stereotyp a šed' (jejíž vnější manifestací je Haklův šatník plný šedých oděvů, jeho šedá tvář a šedé vlasy) byrokratova života. Hakl je nepoužitelný při jakékoli práci vyžadující sebemenší vynalézavost a fantazii, zato administrativní rutina mu přináší hluboké uspokojení: „*Popíše jej [papíru] obrovská množství (s mnohonásobně větším počtem kopií), i přečte a bezpečně se vyzná v lavinovitě rostoucích haldách nařízení, vyhlášek, příkazů i zákazů, jež si často odporují, a proto v jejich duchu umí zařídit prakticky všechno (co si přeje jeho momentální ředitel). Jako muž svou ženu laská Karel Hakl své papíry, nacházejí v nich tytéž pocity klidného bezpečí, věrnosti a vzájemného porozumění, rozkoše a plného ukojení*“⁶⁷ Haklův téměř erotický vztah k „papírování“ je synekdochou jeho odlidštěnosti; protože láska je záležitostí iracionální, Hakl - děsící se každé odchylky od normy a nepředvídatelnosti – jí není schopen a nachází tedy milostné city pouze k tomu, co lze racionálně uchopit, popsat, předvídat, analyzovat – primárně tedy k byrokratické rutině. Hakl není vlastně svébytnou postavou, je mnohem spíše postavou-symbolem: personifikací principu Racionality jako moderního, odlidštělého a samoúčelného systému, jehož snaha po dokonalé výkonnosti a efektivitě mívá – jak uvidíme i v Haklově případě – bytostně iracionální důsledky.

Ironickou metaforou konfrontace iracionality a racionality je Haklův konec. Hakl v jidelně zachytí vyzývavý pohled obstarožní, tlusté servírky, poprvé v životě ztrácí schopnost sebekontroly a se servírkou se potažmo intimně sbližuje. Servírka je ztělesněním živočišnosti, „temných“ sexuálních pudů a principu iracionality vůbec; zvláštní síla, kterou

⁶⁶ PÁRAL, V.: *Muka obraznosti*. s. 164n

⁶⁷ *ibid.*, s. 165

se k ní Hakl cítí být přitahován, je podobným výrazem jeho probudivší se iracionality jako tomu bylo např. u Vika při jeho „vyhoření.“

Haklův příběh principiálně není žádné novum – střet muže, žijícího v přísně racionálním modu, s ženou, jež ho svou iracionalitou (která bývá symbolizována různými atributy – mládí, naivita, nevzdělanost, nízký sociální status, obžerství, sexuální přitažlivost – ale téměř vždy také upřímnost, ráznost, dobrosrdečnost a nesobeckost) vytrhne z jeho neautentického a zmechanizovaného života figuruje v řadě děl černého i bílého cyklu (Milan Renč-Flo, Roman Gráf-Madda Serafinová, Borek Trojan-Jana Rybářová, Vik Panc-Nad'a Frýbortová, Petr Holman-Darina). Haklův příběh je tedy ze všech výše uvedených analogických příběhů nejzávažnější, neboť svou obecností tvoří jejich svorník. Všimněme si odlišnosti příběhu Hakla a servírky od předcházejících. Jeho odlišnost je dána především tím, že předchozí dvojice byly v zásadě „svébytnými“ postavami (byť se symbolickým potenciálem), zatímco Hakl a Žofie jsou postavami-symboly: symboly binární opozice, kolem níž je konstruováno celé Páralovo dílo – racionality a iracionality, resp. principu reality a slasti. Racionální, zmechanizovaný životní modus předchozích mužských protagonistů jím byl zpravidla obranným mechanismem proti autentickému životu (jehož úskalí až příliš bolestně poznali, příp. tušili) – kdežto obludně hyperbolizovaný byrokrat Hakl nachází v mechanickém životě jediné uspokojení a nejvíce šťastný je, když má možnost proměnit se ve stroj. Podobně i nositelkami iracionality z předchozích děl byly krásné, mladé, naivní a dobrosrdečné dívky – padesátiletá servírka Žofie je „*tlustá, sprostá... a protivně vzrušující*“⁶⁸; předchozí „rousseauovské“ hrdinky vábily muže svou nezkažeností, hravostí a „žertíky tak naivními, že se jim lze ještě smát, důvěrností prostinkou až do věrojatnosti“ – Žofie vyjádří svůj zájem o Hakla tím, že mu do obličeje hodí zmačkanou utěrku.

Další z postav-symbolů je Bohdan Bukvaj. Jestliže člověk-stroj Hakl je ztělesněním principu racionality a typem pracovníka generovaného moderním byrokratickým aparátem, Bukvaj ztělesňuje opak. V románu jsme svědky úpadku a potažmo trpkého konce tohoto kdysi nejschopnějšího pracovníka Primatexu. Bukvaj je jakýmsi potomkem rousseauovsko-osvícenského typu „přírodního člověka“: pohrdá všemi moderními chemickými aparáty a metodami, pracuje čistě na základě intuice a smyslových počitků:

⁶⁸ PÁRAL, V.: *Muka obraznosti*. s. 225

Syn majitele malé barevny zaměstnávajícího jen členy své rodiny, přišel Bohdan dříve než do školy (ve které zarytě propadal) do otcovy živnosti, kde se naučil docela všecko (...) Nevěděl zhola nic o chemii, analytice, měřicích metodách, ale vlastnoručně uměl všecko jako muž, který sám porazí strom a zhotoví z něj vůz, postel nebo člun. Pohrdaje jakýmkoli přístrojem moderní chemie (i celými laboratořemi a výzkumnými ústavy) strkal své špinavé prsty do horkých barvicích lázní, dokonce jimi přejížděl nabitě elektrické dráty, (...) bezpečným instinktem neje poznal, jakou má co teplotu, hustotu, (...) ale i určil, co s tím dělat dál (o čemž moderní přístroje přecasto mlčí).⁶⁹

Bukvaj je první Páralovou postavou, která je skutečným zosobněním „libidózní práce“. Ostatně explicitně to vyjadřuje Bukvajova někdejší milenka: „Protože Bohdana zajímala jen rozkoš (...) ale urážlivě stejnou nacházel i ve vybraném masu, jež znalecky upekl, v krásném tónu látky, kterou velmistrovsky vybarvil, ve zběsilé jízdě ve svém ohromném americkém bouráku... a pak i u jiných žen“⁷⁰. Práce tedy v Bukvajově systému hodnot stojí vedle sexuality, jídla, dobrodružství – neboť nad tím vším se klene slast jako sjednocující princip. Jestliže se unifikace veřejného (pracovního) a soukromého života hrdinů černého cyklu projevovala podřízením intimního veřejnému (zmechanizovaná sexualita jako odraz zmechanizovaného pracovního procesu) v duchu hegemonie principu reality (práce je společensky hodnotnější než sexualita, proto je třeba podřítit soukromé veřejnému), pak představuje Bukvaj opačný modus: princip slasti se všemi jeho kladnými i negativními atributy – a „obhroublost“, kterou na moderního čtenáře může působit, je pouze odrazem propastného rozdílu mezi „přírodním člověkem“ a dnešním člověkem svázaným společenskými konvencemi správného, vhodného a užitečného. Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že Bukvaj je ztělesněním onoho páralovského ideálu a následováníhodnou postavou. Není tomu ovšem tak; a to nikoli kvůli nesprávnosti jeho životního postoje, nýbrž primárně kvůli jeho nekompatibilitě s éthosem moderní industriální společnosti.

Bukvajovo propadnutí alkoholu není zamýšleno jako nepřímá „degradace“ postavy v očích čtenáře (jako tomu bylo u „pivního hrocha“ Ryvolvy, jehož nadměrná konzumace piva a obžerství jsou synekdochou Ryvolovy kondelíkovštiny), nýbrž je vedlejším produktem nemožnosti pracovní seberealizace. Bukvaj začne pít ve chvíli, kdy je z místa

⁶⁹ PÁRAL, V.: *Muka obraznosti*. s. 142

⁷⁰ *ibid.*, s. 148

ve výrobě povýšen do funkce hlavního technologa: *Robustní přírodní talent (...) a dílenský všeušněl prostě nestačil na řídicí funkci v moderním socialistickém podniku (...) stále bezradnější nad rostoucími haldami vládních, ministerských a ředitelských příkazů, oběžníků a instrukcí...*⁷¹

Epické jádro Bukvajova příběhu tvoří jeho vynález „látky proti vodě“ (de facto šustáku). Bukvaj se jej snaží vyrobit z bavlny; látka je sice hydrofobní, ale k výrobě oblečení kvůli své tíži a nesnadné manipulovatelnosti prakticky nepoužitelná. Bukvaj je připraven představit svůj vynález na textilním veletrhu, chvíli před svým vystoupením však zjistí, že šusták bude představovat i textilním velkokoncern, který však danou látku vyrábí ze syntetických vláken, tudíž je na rozdíl od jeho šustáku lehká a snadno manipulovatelná. „*Nekontrolovatelný Eros je však stejně fatální jako jeho úhlavní protivník, instinkt smrti*“⁷² – a v těchto intencích opilý Bukvaj umírá utonutím v řece, symbolicky omotaný syntetickým šustákem. V Bukvajově postavě autor vyjádřil svůj skeptický názor na budoucnost tohoto lidského typu; Bukvajova smrt ve spárech syntetického šustáku je další z metafor přemáhání přírody civilizací a analogicky i hegemonie racionálního modu nad modelem iracionálním.

Závěr románu tvoří Paarův exaltovaný vnitřní monolog, který je ódou na fantazii a literaturu; vyznívá v ideu, že navzdory neodvratnému pokroku ve smyslu stále větší racionalizace všech sfér života je psaní – a tvůrčí činnost vůbec – hodnotou, která může dát lidskému životu smysl. Poměrně explicitně zde Paarův ústí Paara formuluje i závěrečný postulát své sociální etiky – „*Žít lze jen společně s lidmi, což však neznamena odbourat svou jedinečnost, kterou máme každý, nýbrž naopak tu svou rozvíjet a tu ostatních se učit chápat*“⁷³. I to vysvětluje narůstající akcentování lidské plurality v bílých románech, autorův „smířenější“ pohled i na protagonisty typu Nováka. V kontextu pozdní páralovštiny je rovněž typické, že patetický závěr románu – Paarova práce na novém románu – je záhy degradován: Paarův pokus končí „*naprostým nezdarem jako následujících sto padesát pokusů*“⁷⁴. (Závěrečná oslava volné fabulace je ale pravděpodobně i autorovým předesláním jeho následující literární dráhy, již si „připravil půdu“ pro své pozdější sci-fi romány.)

⁷¹ PÁRAL, V.: Muka obraznosti. s. 142

⁷² MARCUSE, H.: Eros a civilizace. 65

⁷³ PÁRAL, V.: Muka obraznosti. s. 400

⁷⁴ *ibid.*, s. 401

Jedna z Páralových ústředních otázek – vyjádřená konfrontací fantazijního a racionálního přístupu k životu – tak v *Mukách obraznosti* ústí v odpověď, že oba mají svá pro i proti; pragmatický, racionální přístup k životu usnadňuje praktickou sférou žití, ovšem za cenu „neauteticity“, jejíž konsekvencí je známé páralovské ustrnutí v životním stereotypu. Fantazijní přístup z člověka dělá nepraktického podivína a vzdaluje jej „lidu“, implikuje věčnou nehotovost a pachtění se za něčím – zároveň mu však dává možnost vidět svět pestřeji a diferencovaněji. Navzdory autorovu skeptickému přesvědčení o faktu, že moderní společnost tomuto lidskému typu příliš nepřeje, jsou celá Muka – a více či méně i celé autorovo dílo – vyjádřením lítosti, že „*nakonec převáží rozumní lidi bez fantazie. Jaký bude tenhle šíleně nádherný svět, až vymřou všichni blázni? To už tu naštěstí nebudu*“⁷⁵.

⁷⁵ PÁRAL, V.: *Muka obraznosti*. s. 374

Závěr

V této práci jsme se zabývali romány bílé pentalogie Vladimíra Párala. Romány jsme – vzhledem k rozdílným cílům, které jimi autor sledoval - rozdělili na „šedé“ a „bílé“. Páralovy šedé romány interpretujeme jako *sui generis* parodii komunistického režimu a „prorežimním“ literárních forem. V kapitole Adaptační strategie poukazujeme na různé textové i intertextuální strategie, jež měly mezi řádky prozradit parodický modus na první pohled „budovatelských“ šedých románů. Práci uzavíráme interpretací posledního dílu bílého cyklu, *Muk obraznosti*, která pojmáme jako výrazně symbolický román, v němž autor prostřednictvím postav-symbolů dal podobu své vizi hegemonie racionálního modu nad iracionálním. Tuto binární opozici považujeme za klíčový pojem, na jehož základě jsou konstruována všechna autorova díla.

Jsme si vědomi, že vzhledem k povaze práce jsme téma zdaleka nevyčerpali a některé otázky nechali bez odpovědi. Naším cílem nicméně nebyl systematický rozbor všech děl (nebo motivů v nich figurujících) – spíše jsme se snažili vybírat reprezentativní příklady a na nich ilustrovat vybrané problémy.

POUŽITÉ PRAMENY

Primární literatura

PÁRAL, V.: *Veletrh splněných přání*. In *Tři ze ZOO*. Praha: Melantrich, 1977.

PÁRAL, V.: *Soukromá vichřice*. In *Tři ze ZOO*. Praha: Melantrich, 1977.

PÁRAL, V.: *Katapult*. In *Tři ze ZOO*. Praha: Melantrich, 1977.

PÁRAL, V.: *Milenci a vrazi*. Praha: Mladá fronta, 1969.

PÁRAL, V.: *Profesionální žena*.

PÁRAL, V.: *Mladý muž a bílá velryba*. Severočeské nakladatelství, 1973.

PÁRAL, V.: *Radost až do rána*. Praha: Melantrich, 1975.

PÁRAL, V.: *Generální zázrak*. Severočeské nakladatelství, 1977.

PÁRAL, V.: *Muka obraznosti*. Praha: Československý spisovatel, 1980.

Sekundární literatura

ADORNO, T., HORKHEIMER, M.: *Dialektika osvícenství*. Praha: Oikoymenth, 2010. ISBN: 978-80-7298-267.

BARTÍKOVÁ, H., PÁRAL, V.: *Profesionální muž. Vladimír Páral o sobě a jiných, zajímavějších věcech*. Český Těšín, GABI 1995. ISBN 80-85767-97-X.

BLAHYNKA, M.: *Zrcadélko řekni mi... aneb Vladimíra Párala muka obraznosti a nemuka tvorby*. Tvorba 1980, č. 52.

DOLEŽEL, L.: *Narativní způsoby v české literatuře*. Praha, Československý spisovatel 1993. ISBN 80-202-0418-0

DOSTÁL, V.: *Zrcadla podél cesty*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

FROMM, E.: *Mít nebo být*. Praha: Naše vojsko, 1992. ISBN 80-206-0181-3.

HRZALOVÁ, H.: *O české literatuře dneška*. Praha: Československý spisovatel, 1987.

JUNGSMANN, M.: *Průhledy do české prózy*. Praha: Evropský kulturní klub, 1990. ISBN 80-85212-06-4.

KOSKOVÁ, H.: *Hledání ztracené generace*. Jinočany: H&H, 1996. ISBN 80-85787-93-8.

MACHALA, L.: *Od pekelných nocí k radostnému ránu*. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica.

MARCUSE, H.: *Eros a civilizace*. In Antologie textů současné západní filosofie I. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965.

MARCUSE, H.: *Jednorozměrný člověk*. Praha: Naše vojsko 1991. ISBN 80-206-0075-2.

PYNSENT, R. B.: *Sex under Socialism: an essay on the works of Vladimír Páral*. London: School of Slavonic and East European Studies, University of London, 1994. ISBN 9780903425377 0903425378

ŠKVORECKÝ, J.: *Podivný pán z Providence a jiné eseje*. Praha: Ivo Železný, 1999. ISBN 80-237-3516-0.

THOMAS, A.: *The Bohemian Body: Gender and Sexuality in Modern Czech Culture*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007. ISBN 0-299-22280-2.

Naše doba, pokrok a jiná zvěřena. New media studies [online] 21.7.2010 [cit. 2013-04-26]. Dostupné z <<http://michaelabuchtova.blogspot.cz/2010/07/nase-doba-pokrok-jina-zverena-kniha.html>>.

Sex na troskách komunismu. Neviditelný pes [online] 21.11.2008 [cit. 2013-03-30]. Dostupné z <http://neviditelnypes.lidovky.cz/literatura-sex-na-troskach-komunismu-kundera-a-zilahy-ppt-/p_kultura.asp?c=A081120_104145_p_kultura_wag>.

Resumé

V práci se zabýváme tzv. bílou pentalogií v širším kontextu tvorby Vladimíra Párala. Ústředním problémem práce je otázka, do jaké míry byla pětice „bílých“ románů ovlivněna nově nastoleným politickým kursem tzv. normalizace, příp. jak se tento faktor promítl do autorova díla. Práce je rozdělena do dvou částí. V první části provádíme komparaci vybraných motivů a postav v rámci černého a bílého cyklu a poukazujeme na proměny autorovy poetiky. V druhé části se zabýváme strategiemi, jež umožnily autorovi nepřímou kritiku normalizačního éthosu, avšak pro svou obtížnou dešifrovatelnost ve finále umožnily výklad autorova díla coby apoteózy komunistického režimu. Jako hlavní interpretační klíč nám slouží práce autorů tzv. kritické teorie frankfurtské školy, jejichž prostřednictvím vykládáme hlavní ideu autorova díla jako kritiku moderní industriální společnosti s jejím kultem Racionality, který znemožňuje jedinci autentický život a plnou seberealizaci.

Summary

The thesis deals with Vladimír Páral's „white pentalogy“, concerning also broader context of his works. Our main task is to answer how significant was the impact of newly established Normalization government on the pentalogy. The thesis consists of two parts. The first one is based on a comparison of the main motifs and characters from both black and white series; thereby we posit their coherence. The second part is focused on the strategies that Páral used to denounce the „spirit of Normalization“ in a covert way – which, however, led the majority of both readers and reviewers to view these works as a Communist regime apotheosis due to their ambiguity. We apply the ideas of the Critical theory movement to interpret Páral's worldview and the main ideas of his works. We especially emphasise author's „critical-theory-like“ conception of advanced industrial society, whose Rationality cult is the reason of modern man's inability of self-realization and living an authentic, satisfying life.

Klíčová slova

Literatura 2. pol. 20. st., interpretace, parodie, normalizace, totalitarismus